نموذج ترخيص

أنا الطالب : نجيب سالم نجيب حدّاد أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

توظيف التراث الغنائي الأردني كتمرين مقترح لتدريس المقامات العربية الأساسية (دراسة تجريبية)

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: نجيب سالم نجيب حدّاد

التوقيع: [signature]

التاريخ: ٢٣/٩/٢٠١٢

توظيف التراث الغنائي الأردني كمنهج مقترح لتدريس المقامات العربية الأساسية
(دراسة تجريبية)

إعداد
نجيب سالم حداد

المشرف
الدكتور أيمن تيسير

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في
التربية الموسيقية

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

أيلول، ٢٠١٢

نموذج رقم (11/أ)

قرار لجنة مناقشة

نوقشت هذه الرسالة/ الأطروحة (رسالة ماجستير في التربية الموسيقية بعنوان توظيف التراث الغنائي الأردني كمنهج مقترح لتدريس المقامات العربية الأساسية)(دراسة تجريبية) نجيب حداد وأجيزت بتاريخ 2012/7/12

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيـــــــــع
الدكتور أيمن تيسير أستاذ مشارك في العلوم الموسيقية في الجامعة الأردنية	 ....
الدكتور نبيل صالح الدراس أستاذ مشارك في العلوم الموسيقية في جامعة اليرموك	 ....
الدكتور رامي نجيب حداد أستاذ مشارك في التربية الموسيقية في الجامعة الأردنية	 ....
الدكتورة منيجة كمال عباس أستاذ في العلوم الموسيقية في كلية التربية الموسيقية في دولة الكويت	....

الإهـــــــداء

إلى نبع الحنان،،، وإلى بر الأمان،،، إلى من سهرت من أجلي ليالي كثيرة، وإلى من أحاطتني برعايتها منذ صغري،،،

إلى الوالـــــدة

إلى من أعطانا الكثير من عطفه وعقله وماله،، إلى من أرشدني للطريق الصحيح، حتى استطعت أن أكمل تعليمي،،

إلى الوالـــــــد

الشكر والعرفـــــان

لا يسعني وأنا أعيش هذه اللحظات التي أنهيت فيها هذه الدراسة، إلا أن أحمد الله العلي القدير الذي وفقني للانتهاء منها.

وها هي حروفنا تصاغ في عبارة نتوجه بها بخالص الشكر والتقدير والامتنان إلى:

الدكتور أيمن تيسير على متابعته المستمرة منذ بدء الدراسة واستمراره المتواصل لإنجاز هذه الدراسة على أكمل وجه، فكان نعم الأستاذ الموجه الذي نرجو من الله أن يمد في عمره ويرفع درجاته في الدنيا والآخرة.

وها هي ثلاثة حروف أخيرة نجمعها في كلمة (شكر) نتوجه بها إلى كل من ساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في إخراج هذه الدراسة بهذا الشكل.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة لجنة المناقشة، الدكتور رامي حداد والدكتور نبيل الدراس ولدكتورة منيجه عباس لتفضلهم بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة.

خالص الشكر ولتقدير إلى كل من ساهم في إنجاح هذه الدراسة،وهم:

اتقدم بباقة من أحرف الشكر الجزيل ووافر الامتنان إلى الدكتور ايمن تيسير لتفضله بالإشراف على هذه الدراسة، فقد كان المعلم والمشرف والأخ والصديق في دعمه وتوجيهه،

وكان لخبراته أثر كبير في أخراج هذه الدراسة.

كما وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة لجنة المناقشة، الدكتور رامي حداد والدكتور نبيل الدراس والدكتورة منيجه عباس من دولة الكويت لتفضلهم بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة.

خالص الشكر والتقدير إلى كل من ساهم في إنجاح هذه الدراسة، وهم:

- الدكتور اياد عبد الحفيظ
- الأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام
- الدكتور نبيل صالح الدراس
- الاستاذ عمر عباد
- الدكتور جورج اسعد
- الجامعة الاكاديمية للموسيقى
- الطالب حسن احمد عبدالرحمن عقيلان
- الطالب عمر محمد راشد الفارسي
- الطالب عامر خليل خليل سماوي
- الطالب زكريا صالح ربيع العلوي
- الطالب محمود هديب بشير المعمري
- الطالب سعيد محمد راشد المعمري
- الطالب احمد محفوظ محمد المطاعني
- الطالبة جوان جمال محمد الخطيب
- الطالبة عزيزة يحيى صالح الداودية
- الطالبة صفاء صالح ربيع العلوي
- الطالبة فاطمة محفوظ سليمان المخيني
- الطالبة نعيمة مراد عبدالله الهوتي
- الطالبة شيخة خميس جمعة العلوي
- الطالبة وفاء عامر راشد العلوي
- الطالبة وداد سليمان راشد المرهوبي
- الطالبة غزالة عبدالله يوسف الهوتي
- الطالبة هدى نصيب سليم بامسيلة

لكم شكري وعرفاني

الباحث: نجيب حداد

فهرس المحتويات

فهرس الجداول

فهرس الملاحق

توظيف التراث الغنائي الأردني كمنهج مقترح لتدريس المقامات العربية الأساسية - (دراسة تجريبية)

إعداد

نجيب سالم حداد

المشرف

الدكتور أيمن تيسير

ملخص

هدفت الدراسة **إلى** إيجاد طريقة منهجية تساهم في تطوير قدرة الطلبة على إدراك وتمييز المقامات العربية وذلك عن طريق استخدام بعض من الأغاني الشعبية الأردنية.

تكون مجتمع الدراسة من طلبة السنة الثالثة في الجامعة الاكاديمية للموسيقى في العاصمة عمان، وشتملت عينة الدراسة على سبعة عشر طالبا وطالبة.

استخدم الباحث المنهج التجريبي لهذه الدراسة, حيث خضعت العينة لاختبار قبلي وبعدي عن طريق ورقة اختبار تم الإجابة عليها ثم خضعت العينة لبرنامج تدريبي اعتمد على منهج لتدريس أساسيات الموسيقى العربية والأغاني الشعبية وامتد على مدى ستة عشر حصة بواقع خمس وأربعين دقيقة للحصة والواحدة, وبعد انتهاء البرنامج التدريبي خضعت العينة لاختبار بعدي, وكان الاختبار على المقامات العربية الأساسية والأغنية الشعبية لمعرفة الطلبة اسم المقام عن طريق الاستماع وقد جمع الباحث نتائج من خلال عمل تجربتان قبلية وبعدية على عينة الدراسة وبوجود لجنة مختصة قامت بالمراقبة على سير الاختبار وبعد ذلك تم تصحيح اوراق الاختبار من قبل أساتذة مختصين في مجالي التربية الموسيقية والعلوم الموسيقية.

الفصل الأول

مقدمة الدراسة وأهميتها

المقدمـــــــــــة:

منذ قديم الزمن حظيت الموسيقا عامة والتربية الموسيقية بشكل خاص بالاهتمام مـــن قبل المفكرين والفلاسفة والعلماء، ومن تلك الحضارات على سبيل المثال لا الحصر حضارتي الإغريق والفراعنة، ولم يكن هذا الاهتمام في تلك الحضارات الغابرة محضاً للصـــدفة، بـــل كانت بناءاً على اجتهاد ومشاهدات ودراسات هؤلاء العلماء والمفكرين بما يخص الموســـيقا والغناء، ولما وجدوه من أهمية بالغة وعظيمة في بناء وتنشئة الأطفال بشكل روحي ونفســـي سليم، فقد لاحظوا أهمية الموسيقا كعلم بحد ذاته وكعلم مكمل ومساعد لباقي العلوم الأخرى.

لمحة تاريخية :

تعد الموسيقا منذ قديم الزمن عنصرا مهما في بناء الحضارات ومقياسا حيـــا لمـــدى رقيها، فمن الأمثلة على أهمية الموسيقا والغناء في الحضارات القديمة :

اما في الحضارة الفرعونية :

الدولة المصرية القديمة التي امتدت من الأسرة الأولى (3400 ق.م) وحتى الأسرة الحادية عشر(2000 ق.م)، فقد كان لها مدينة موسيقية مهذبة، ظهرت فيها نوعيات متعددة من الآلات الموسيقية بأنواعها وأبرزها الغناء، فقد كان الغناء هو العنصر الأساسي في تلك الفترة،وعلى وجه الخصوص الغناء الجماعي، وكان ظهور الغناء على شـــكل مجـــاميع مـــن المغنيـــين والمغنيات في فرق المعابد وفي فرق قصر الملك والأمراء، وهذا ما أكـــدت عليـــه النقـــوش المصرية القديمة (الصفناوي، 1985، ص96).

الحضارة الآشورية والبابلية القديمة :

يطلق على الكنعانيين و الفينيقيين والحيثيين جميعهم اسم الآشوريين، وقد حكمت أول أســـرهم من عام 1720 ق.م، وكانت دولتهم تضم أجزاء من سوريا، لبنان، الأردن، العراق وتركيـــا. وقد اهتم الآشوريون بشتى العلوم، أما الموسيقا بكل أبعادها فقد طرقوها تأليفا وتلحينا ودراسة وبحوثا وتطبيقات عملية في التركيب الصوتي، والتوافق والتنافر بين الأصوات، مـــن بـــاب اهتمامهم بالغناء بشكل خاص (رشيد، 2000، ص 23).

الموسيقا عبر الحضارات القديمة :

اشتهر الإغريق بحبهم وميلهم للفنون المختلفة، حتى أنهم جعلوا لكل فن من الفنون إلها ً خاصا به، ومن بين الآلهة الكثيرة اليونانية التي تعج بها الأساطير (الآلهة) وقد دعيت بالميوزات، وكانت للموسيقا آلهة أو ميوزة خاصة بها، لهذا أطلق على مجموعة الفنون الميوزيوس حتى اختصت بعد ذلك تلك الكلمة على الأداء الحركي الرقص والغناء، وقد أثبتت الدراسات الحديثة والاكتشافات الأثرية على أن اليونان القديم كان له أكبر فضل في وضع الأسس والقواعد النظرية التي ساهمت في تطوير الموسيقا في القرون الوسطى الأوروبية، وترجع أهمية الموسيقا عند اليونانيين إلى أنهم لم ينظروا اليها على أنها وسيلة للهو والتسلية، بل على اعتبارها ركنا ً هاما في التربية والتعليم والثقافة، وأساسا جوهريا ً في النظريات التربوية والتعليمية لبناء الأجيال اللاحقة وبناء الدولة، وهذا ما يبدو واضحا ً في أفكار الفلاسفة اليونانيين، كما يبدو في مصنف وكتاب أفلاطون عن المدينة الفاضلة Grout and palisca، 2001، (page 5) (الصفناوي، 1985، ص204-206).

فقد قسم العلماء و الفلاسفة التكوين البشري إلى ثلاثة عناصر أساسية هي الروح والجسد والعقل لابد من تعاونها وتكاملها معا في سبيل تربية النشئ على أسس قوية وسليمة، ولما للموسيقا والغناء من مهمة عظيمة في تنقية النفس والروح، فقد كانوا يحرصون على تعليمهم الحساب والعلوم إدراكا ً لأهمية التدريب العقلي للشباب ومن ثم تهذيب الروح والوجدان بدراسة الموسيقا والشعر وإعلاءً للغرائز وتقويما ً للنفس.

وكان من مبلغ اهتمامهم بالموسيقا أنها كانت تدرس إجباريا ً في بعض المقاطعات اليونانية مثل أثينا وإسبارطة منذ سن الطفولة حتى سن الثلاثين، وبذلك يتعلمون الغناء الجماعي والفردي، وكان على جميع أهل اليونان إجباريا ً حفظ الأناشيد وإجادة أدائها سواء من الأطفال أو الشباب أو الشيوخ، ومن تلك الأغنيات ما هو ديني أو ما يتحدث عن الفضائل والقيم العليا، لذلك كانت ذات صبغة تربوية تهذيبية.

ولما للغناء الجماعي من أهمية وفعالية في إثارة الإحساس بالمشاركة مما يبعث الشعور بالثقة في النفس وليقينهم بأن الموسيقا هو العلم المساعد في الإنجاز والتفاعل مع باقي العلوم الأخرى، فقد اتبعوا الطرق العلمية والتربوية في تعليم الأطفال علوم الموسيقا والغناء (عمارة،2001).

- **الحضارة الصينية القديمة :**

من الصعب تحديد كيف بدأ الموسيقا والغناء في الصين فهي قديمة جدا، وليس من السهل تعقبها إلا أن القيصر تشه يو (637 ق.م) أحس بأهمية الموسيقا والغناء، لذلك أمر وزراءه أن يطوفوا البلاد ليجمعوا كل ما يتصل بالموسيقا والألحان ليضع أول منهج تربوي للموسيقا وأصول الغناء وقواعد الموسيقا، وقد تم كل ما أشار إليه القيصر وضل أسلوبا ً ونظاما ً تعليميا ً مطبقا ً لقرون طويلة (الصفناوي، 1985، ص168).

•الحضارة الأوروبية :

في بدايات القرن السادس عشر ميلادي كانت موسيقا الآلات هي الموسيقا السائدة في أوروبا بارتباطها مع الموسيقا الغنائية من ناحية الأسلوب والأداء، وبعد فترة بدأت موسيقا الآلات تحل محل الموسيقا الغنائية أي أصبحت الغنائية في ذلك القرن أقل شيوعا من موسيقا الآلات، وهذا يدل على ان الموسيقا الآلية هي موسيقا مشتقة أصلا من الموسيقا الغنائية Grout and palisca، 2001، (page 208).

وكانت لعلوم الموسيقا الخصوصية والفعالية الملحوظة في تربية الأطفال لتوازن نفسي وروحي، وذلك لما تبين من وجود علاقة موجبة لها في مجالات إحساس الطفل بقيمته وشعوره بالانتماء وتحرره لإبراز شخصيته (زغلول، 1971، ص 111).

وانطلاقا من أهمية الموسيقا والغناء على حد سواء في بناء إنسان متوازن عقليا ً وجسديا ونفسيا ً، جاءت فكرة هذه الدراسة، فكثيرة هي المدارس التربوية القديمة والمعاصرة (كطريقة كوداي في تعليم الموسيقا) التي تحدثت عن أهمية الغناء في إيصال العلوم والمعلومات للطفل وللطالب على وجه الخصوص، سواء كانت هذه المعلومات موسيقية أو علمية أو تربوية.

فإن ذلك يجعل من الموسيقا والغناء الطريق الأيسر في تعليم الطلبة مادة التربية الموسيقية، التي تساهم بدرجة كبيرة في تعديل بعض أنماط السلوك الشخصي والاجتماعي لديهم (السيد صبري،1989، ص67)، كما تعتبر المفتاح لبوابة العلوم الأخرى على شتى أنواعها ومجالاتها العلمية والحياتية.

فقد اختار الباحث من هذا المفهوم موضوع دراسته في الاهتمام بالتراث الأردني من حيث توظيفه كمنهج لتدريس أساسيات الموسيقى العربية للطلاب المبتدئين.

وتعد مادة أساسيات الموسيقى العربية، والتي هي صلب موضوع هذه الدراسة الموسيقية المتخصصة، حيث تتضمن دراسة للمقامات العربية ودراسة ابعادها، ومن هذا

المنطلق لا بد من التطرق إلى العنصرين الرئيسيين، وهما الإيقاع واللحن، ومن هذين العنصرين يتعلم الطلبة المبتدؤون أساسيات الموسيقى العربية ويدركونها.

وقد لاحظ الباحث من خلال عمله في تدريس قواعد الموسيقى العربية أن الطلبة المبتدئين لا يستوعبون أساسيات الموسيقى العربية، ومن هذه الصعوبات عدم الإدراك والتمييز السريع للمقامات العربية، لذلك هدفت هذه الدراسة إلى استخدام ألحان التراث الأردني المتداولة في المناسبات المختلفة لتكون أساساً لهذه التدريبات.

مشكلة البحث:

تتركز مشكلة البحث حول الصعوبة التي يواجهها الطلبة في حفظ وتركيز المقامات الشرقية وأجناسها وربطها بأغانٍ أردنية معينة كأمثلة تدل عليها وتتركّز أيضاً مشكلة البحث في محاولة وضع منهج دراسي لأساسيات الموسيقا العربية من خلال توظيف بعض من التراث الغنائي الأردني.

أهمية البحث:

تعتبر هذه الدراسة من الدراسات التي تسعى إلى إيجاد حلول للمشكلة قيد الدراسة في مجال التربية الموسيقية، والتي تحاول إيجاد أسلوب عملي وتربوي لتطوير وتعزيز قدرة الطالب على تمييز المقامات العربية، وذلك بتوظيف التراث الغنائي الأردني وهي من الدراسات، التي ستساعد في فتح الآفاق للباحثين في الأردن والعالم العربي لإجراء المزيد من الدراسات، لوضع منهج يساعد الطالب على فهم المقامات العربية وتفعيل دور استخدام الأغاني الشعبية في المحاضرات التي تختص في دراسة وتحليل الموسيقى العربية.

وتكمن أهمية هذا البحث في تعرّف الطالب على أغاني تراث بلده بشكل أكاديمي فضلاً عن أنّ هذه الأغاني هي جزء من ذاكرته وتساهم في تكوينه الموسيقيّ وتسهّل له عمليّة التعلّم.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى قياس مدى فعالية توظيف التراث الغنائي الأردني لتدريس مبادئ أساسيات الموسيقى العربية.

منهج البحث:

تم الاعتماد في هذا البحث على المنهج العلمي للبحث التجريبي، لما ينظمه من تناول متغيرات مستقلة ومتغيرات تابعة، وحيث تجرى تعديلات محددة ومنظمة في المتغيرات المستقلة للتجربة، يفترض أنها تؤدي إلى تغيير في المتغيرات التابعة (دالين، 1979).

وقد اختار الباحث منهج (العينة الواحدة للدراسة) لتنفيذ الدراسة الميدانية، حيث يقوم الباحث بملاحظة أداء عينة الدراسة قبل وبعد تطبيق التجربة المقترحة ثم يقوم بقياس مقدار التغير الذي حدث، أي انه منهج يعتمد على إجراء الاختبارات القبلية والبعدية على عينة الدراسة بمساعدة لجنة من المحكمين ذوي الاختصاص للتأكد من نتائج الفرضية.

وعلى أساس النتائج يتم ثبوت جدوى استخدامها من عدمه في مجال التخصص كمنهج علمي قابل للتطبيق على أرض الواقع.

حدود البحث:

1- بعض الأغاني التراثية في الأردن.

2- الحدود المكانية: الأكاديمية الأردنية للموسيقى.

3- الحدود الزمانية: الفصل الثاني من العام 2012/2011 وامتد على مدى ستة عشر حصة بواقع خمس وأربعين دقيقة للحصة والواحدة,

4- حدود موضوعية : مساق قواعد الموسيقى العربية في الأكاديمية.

5- تدريس المقامات العربية الثمانية مقام البياتي مقام الحجاز مقام الراست مقام الصبا مقام العجم مقام الكرد مقام النهاوند مقام الهزام.

عينة البحث:

اشتملت عينة الدراسة على سبعة عشر طالباً وطالبة من طلبة السنة الثالثة في الأكاديمية الأردنية للموسيقى.

فروض البحث:

يفترض أن التراث الغنائي الأردني يصلح كمنهج لتدريس مبادئ أساسيات الموسيقى العربية.

كما وتستند هذه الدراسة على الفرضيتين الآتيتين :

الفرضية الأولى : لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلية والبعدية) للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية.

الفرضية الثانية : لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلية والبعدية) للمقامات الثمانية.

أسئلة البحث:

للتأكد من صحة الفرضيات، قام الباحث بوضع أسئلة للدراسة وأجرى إختباراً تطبيقياً للإجابة عليها بعد ألانتهاء من التجربة، حيث تمت ألإجابة على ألأسئلة التالية:

1- هل الأغنية التراثية الأردنية تساعد على معرفة وتمييز المقامات العربية.

التعريفات الإجرائية:

التراث:

أن أحدث تعريف للفولكلور هو أنه، بالنظر إلى مادته، **هوا المأثورات الروحية الشعبية وبصفة خاصة التراث الشفوي** (Oral tradition) وهو العلم الذي يدرس هذه المأثورات. وهذا التعريف مطابق لتوصيات مؤتمر الفولكلور الذي عقد في آرنهيم بهولندا عام 1955.

منهج : مجموعة الخبرات التربوية والثقافية والاجتماعيات والرياضية والفنية التي تهيئها المدرسة لتلاميذها داخل المدرسة وخارجها بقصد مساعدتهم على النمو الشامل من جميع النواحي وتعديل سلوكهم طبقاً لأهدافها التربوية (عاشور، وحسين أبو الهيجاء, ص 14 , 2009)

السلم الموسيقي :

لكل امة من الامم سلم موسيقي خاص بها تبنى على اساسه موسيقاها. فهذا السلم يدل على رقي الامم ونصيبها من التمدن والحضارة لذلك، يجب على كل موسيقي ان يجعل السلم في مقدمة دروسه فيلم بدقائقة كحفظ اسماء اصواتة ومواقعها ومسافاتها لتتسع مداركه العلمية وتتوافر لديه المعلومات الكافية في هذا الفن.

تكوين السلم :

يتكون السلم الموسقي العربي من سبعة اصوات اساسية ككل سلم من سلالم موسيقا الامم، أي من سبع درجات صوتية اساسية متعاقبة بعضها إثر بعض يضاف اليها الغطاء المسمى با " الجواب " فيصبح السلم حينئذٍ مكوناً من ثمانية اصوات يسمى مجموعها " الديوان فا " الديوان " اذن، هو عبارة عن درجات صوتية تعلو بعضها بعضاً فتزداد كل درجة حدة عن سابقتها وتختلف في عدد ذبذباتها أي تردد صوتها في الهواء في الثانية الواحدة من الدقيقة.

المقام واصواته :

المقام – هو الاساس الذي يبنى علية اللحن، ويتكون من مجموعة عناصر اساسية أولها : اصوات المقام الاساسية الذي يتألف منها وعددها ثمانية، وهي تختص باسمه وطابعة ولحنة، وتسمى بالسلم أو الديوان الأساسي للمقام.

المسافات الصوتية في المقام :

لكل مقام عربي ترتيب خاص بالمسافات الواقعة بين اصواته تتطلبه طبيعته ولونه اللحني، وهي تختلف في كل مقام عنها في غيره. أي ان هذا الأختلاف في المسافات يميز المقامات بعضها عن بعض.

مستقر المقام :

لكل مقام مستقر خاص يعرف به ويدل علية وينتهي في الختام عنده.

اسلوب المقام وشخصيته :

لكل مقام اسلوب خاص وشخصية خاصة يمثلان سير العمل فيه ويستعملان في حدوده، وبهذا الأسلوب وتلك الشخصية، تتميز المقامات بعضها عن بعض خصوصاً بتلك التي تتشابه في تكوينها ومستقرها. وكما ان المقام يتركب من لحنين مختلفين، هكذا تقوم الشخصية على اظهار هذين اللحنين بكثرة في اجناس وعقود هذا المقام، كما انها تميز المقام عن غيره من المقامات المتشابهة.

انواع الاجناس :

ان عملية تحليل المقامات تعني توضيح الأجناس والعقود التي تكون هيكل المقام، فالجنس يتكون من أربع درجات صوتية (وفي بعض الأحيان من ثلاثة اصوات) اما العقد فيتكون من خمس درجات صوتية، وعند التحليل نجد إن كل مقام يتكون من جنسين أساسيين يمثلان هيكل المقام وكذالك يتكون المقام من أجناس اخرى فرعية تشترك في تركيب المقام ايضاً ونلاخظ تكوين هذه الاجناس اما بشكل متصل أي يكون آخر صوت من الجنس الأول بداية للجنس الثاني وتكون هذه الاجناس بشكل منفصل أي وجود بعد طنيني فاصل بين الجنسين.

تعريف المقام 1

السلم اجزاء صوتية يعلو بعضها بعضاً , فتقسمه إلى درجات رئيسية وفرعية , كل منها تحتل مركزاً خاصاً بها , وبذالك يتميز كل سلم عن غيره , والدرجات الرئيسية ست ماعدا درجتي القرار والجواب اللتين تعتبران دائماً بحكم الدرجة الواحدة لأن درجة الجواب في سلم ما، هي قرار للسلم التالي , الذي يماثل ما قبلة في ترتيب الدرجات , الا انه احد منه كما عرفت، ومراكز الدرجات الرئيسية تتقارب بين السلالم، اما الدرجات الفرعية فانها تتعدد

ويختلف نظام ترتيبها، في كل سلم. وينبغي ان تستند هندسة السلم على برهان مقنع. (فلسفة الموسيقى الشرقية ميخائيل الله ويردي 1948 ص 101)

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقـــــة

(على الرغم من أن كلمة فولكلور قد مضى عليها أكثر من قرن فليس هناك اتفاق تام على ما تعنيه هذه الكلمة). ثم يقرر طومسون بأن الفكرة الشائعة في الوقت الحاضر هي أن الفولكلور هو التراث، انه الشيء الذي انتقل من شخص إلى آخر وحفظ، أما عن طريق الذاكرة أو بالممارسة أكثر مما حُفظ عن طريق التسجيل المدون.

(العمد، اغانينا الشعبية،ص 18)

وقد وصلتنا طائفة من التعريفات المختلفة حتى قيل في الفولكلور ما لم يقل في أي علم آخر، مهما اشتدت خطورة هذا العلم، فقد عرف بأنه **بقايا القديم وثقافة ما قبل التمدن أو الموروثات الثقافية في بيئة المدنية الحديثة.** وعرف بأنه **الجانب المأثور من الثقافة الشعبية.** وقيل أنه **الاصطلاح الجامع لطائفة** من **الظواهر المأثورة يؤلف بينها أنها تعبر عن دور التراث أكثر من غيرها من الظواهر الثقافية أو الاجتماعية**. وقيل إنه **ديانة متدهورة.** ...الخ.

(العمد، اغانينا الشعبية،ص 18)

إلا أن أحدث تعريف للفولكلور هو أنه، بالنظر إلى مادته، **هو المأثورات الروحية الشعبية وبصفة خاصة التراث الشفوي** (Oral Tradition) وهو العلم الذي يدرس هذه المأثورات. وهذا التعريف مطابق لتوصيات مؤتمر الفولكلور الذي عقد في آرنهيم بهولندا عام 1955.

(العمد، اغانينا الشعبية،ص 18)

ومهما يكن من شيء فقد اتجه الفولكلور في المدة الأخيرة إلى تشكيل مدارس حديثة كما تألفت أرشيفات ولجان متعددة ومتاحف كثيرة لا تحصى وخصوصاً في الدول التي استشعرت نمو قوميتها وشخصيتها من مثل الدول الاسكندنافية وغيرها من الدول الأوروبية الأخرى. (العمد، اغانينا الشعبية،ص 18)

ومهما يكن من شيء فأن الاغنية الشعبية اصطلاح حديث النشأة ترجم عن المصطلحين الانجليز (song folk)، والمصطلح الالماني (volklied)، وقد عرفته اللغة العربية ليدل على لون من ألوان التراث الشعبي. والواقع أن أوروبا مدينة لألمانيا التي أبدت

الاهتمام بكل ما يصدر عن الشعب والاحتفال به، فقد كانت اول دولة تستعمل اصطلاح الاغاني الشعبية، اذ جعل(هردر)

(Herder 1778-1779) هذا الاصطلاح عواناً لكتابة المكون من جزئين. وقد جمع فيه أغان ألمانية وأخرى غير ألمانية وكان حريصاً أن تكون معبرة عن وجدان الشعب (العمد، اغانينا الشعبية،ص 18)

ويبدو أن مجهوده قد لاقى الرضى في نفوس البعض، فقد جاء بعده (جوته) Goetheوبعض الرومنسيين من أمثال (لود فيج أوهلاند) (Ludwig Uhland) الذي أضفى على الاصطلاح الصفة الشرعية، ومنذ ذلك الحين انتشراصطلاح الاغناني الشعبية على الملأ بشكل عريض. (العمد، اغانينا الشعبية،ص 18)

وقد فرفت الاغنية الشعبية بأنها تلك التي تنبع من الشعب أو تعتبر عن أمنياته. كما عرفها (بوليكافسكي) عندما بحث في مفهوم الاغنية الشعبية بأنها التي يشأت في الشعب وليست الاغنية التي تعيش في جو شعبي. وعرفها (هانز Hans) بأنها التي أصبح الشعب يمتلكها امتلاكاً تاماً بعد أن قام بتعديلها وفق رغبته. وذلك في الكتاب السنوي للفولكسكنده. أما فيورا فقد عرفها بقولة : الاغنية الشعبية هي بالتالي أغنية الطبقات الدنيا. ويؤكد (فايس) أن الاغنية الشعبية هي التي يغنيها الشعب لا تلك التي خلقها. وهكذا يمكن للباحث أن يخرج من هذه التعريفات بأنها اتفقت على اعتبار الاغنية هي ما يغنيه الشعب سواء كان مبدعها أو جاءت اليه من الخارج. وبذلك تكون الاغاني الشعبية هي تلك المقطوعات المنغومة التي تجري على ألسنة الشعب، وترددها الجماهير العريضة، وتتناقلها الاجيال فتصبح ترثاً قومياً تتغنى معه شخصية الشاعر المؤلف. وكأن الجماهير المعنية بالأمر، هي التي نظمتها ولحنتها لتترجم عن أحاسيسها وأساليب معاشها وتفكيرها (العمد، اغانينا الشعبية،ص 18)

أهم المدارس التربوية الموسيقية في التعليم الموسيقي:

منهج كوداي (Kodaly)

ينطلق مفهوم التربية الموسيقية من مفهوم التربية بشكل عام والذي يهدف إلى تحقيق نمــو الفرد المتكامل فكريا وجسديا ووجدانيا، وقد وجدت تلك المحاور مكانا لها في حضارات العالم القديم والحديث، وكانت الموسيقا عنصرا هاما في تشكيل ذلك النمو السوي، كما بحث تربويون كثر عــن شتى الوسائل التي تحقق الهدف. (شوني، 2010، ص7)

ومن أهم تلك المدارس التربوية الموسيقيةهي :

ولد سلطان كوداي في السادس عشر من كانون الأول/ 1882في هنغاري الوسـطى،وتوفي في بودابست في السادس من آذار /مارس من عام 1967. تخرج من جامعة بودابست في عام 1905، وبدأ مع صديقه المؤلف الموسيقى الهنغاري بيلا بارتوك تعميم نشر الموسيقا التراثية الفلكلورية الهنغارية ولم تكن حتى ذلك الحين قد جمعت ودرست دراسة معمقة تليق بها وبمكانتها في هنغاريا. وقد أفاد كوداي من هذه الموسيقا الفلكلورية الهنغارية في مؤلفاته الموسيقية مستلهما من إشكالها وقوالبها وإيقاعاتها وموضوعاتها اللحنية. وابتداء من عام 1945 عكف على تصميم منهج موسيقي ليصار إلى تدريسه في المدارس الحكومية الهنغارية.

منذ عام 1905 بدأ كوداي مع بيلا بارتوك جولة في بقاع هنغاريا يجمعان خلالها الأغنيات الشعبية الفولكلورية الهنغارية من منابعها. وقد توصلا كلاهما من خلال جولاتهما وما جمعا فيها من تراث شعبي غنائي أن أساس أي ثقافة موسيقية أصيلة إنما يبدأ حصرا من معرفة فلكلور البلد الذي هو نتاج أمة وميراثها وملك أبنائها كافة لا تختص به فئة أو مجموعة أو نخبة.

وبعد أن جمع كوداي وبارتوك مخزون البلاد من الأغنيات الشعبية عمد إلى تصنيفها ليصنع منها منهجا تعليميا موسيقيا تربويا متماسكا متدرجا، أرفقة بتوجيهات وتوصيات وتدريبات غنائية للمراحل المدرسية المختلفة لصوت إفرادي ولصوتين ولثلاثة أصوات وقد أضاف إليها بعضا من مؤلفاته صاغها على النسق الفلكلوري نفسه والروح نفسها. (العنتيل، 1972، ص52)

وقد خلص كوداي فيحصيلة عمله إلى ما يلي:

- تنمي التربية الموسيقية عن الطفل ملكات ومهارات فنية وذوقية وجمالية وحسية تتصل بشخصيته وتنعكس إيجابيا على أدائه المدرسي التربوي العام.
- يجب أن يترافق تعلم التلميذ لغة بلاده وتعلم موسيقاها الشعبية بأن واحد ولتعلمه الأغنيات الشعبية التي تتناسب وشريحة العمرية. وحبذا لو ترافق تعلمه الغناء بحركات جسدية.
- يجب أن تبد أهذه العملية التربوية الموسيقية من الحضانة حصرا، وأي تأخير فيها يعد وقتا ضائعا يفوت على التلاميذ الإفادة المرجوة منها لاحقا لو تعلمها في شريحة عمرية متقدمة.
- ليس بالضرورة أن يقترن تعلم الموسيقا عند التلاميذ بتعلم العزف على أله موسيقية، فقد يتعذر ذلك، وسيتعذر حتما، لأسباب عديدة منها ما يتصل باستعدادات التلاميذ الفطرية لذلك، ويتصل بعضها بالإمكانات المادية واللوجستية المتوفرة في المدرسة وفي عائلة الطفل بأن معا. ولهذا كله يعد الغناء أنجح الوسائل وأقلها تكلفة وهو أساس الثقافة الموسيقية المعمقة القابلة للتطور تدريسيا وتعلما.

(القدسي، 1996، ص13).

اهم مبادئ منهج كوداي

تنطلق كوداي في منهجه من مبدأ أن الطفل يتعلم لغته الأم قبل أن يتعلم لغة أجنبية وبالتالي على الطفل تعلم موسيقاه الوطنية الشعبية الفلكلورية التراثية قبل أن يتعلم الموسيقا الأجنبية :

موسيقا الأخر. ولا يتوقف الأمر عند كوادي عند هذا الحد، بل انه يجد امرأ ضروريا حتمية أن يبدأ كل موسيقا مثقف بمعرفة موسيقا بلاده معرفة عميقة فهي لغتها لام الموسيقية.

ولقد انطلق كوداي في عمله من منطلقين أساسيين :

الأول هو أن كبار الموسيقيين والفرق الأوركسترالية كانوا يعزفون في صالات شبه فارغة من الجمهور،والثاني هو أن الأطفال عموماً يملكون أصواتاً غنائية سواء في المدارس أو المعاهد الموسيقية العامة.

وعلى هذا الأساس فقد سخّر الأصوات الغنائية في تعليم الغناء الكورالي الموزع وفي تعليم الإملاء الموسيقي والصولفيج الغنائي.

من هنا نجد إن منهج كوداي أعتمد على دراسة الفلكلور الهنغاري الفني وتطبيقه وتعلمه، وما دام قد أفترض، وهو محق في افتراضه، أن الموسيقا للجميع، والجميع هنا بمعنى للناس أجمعين في شتى مواطنهم الجغرافية، فقد فكر في نظام تربية موسيقية يتوجه إلى العامة، إلى الشريحة الكبيرة في المجتمع، وعلى أساس أن الموسيقا في نضرة تهذيب نفس الإنسان وتصقلها وتجود من أداء الطفل في تحصيله الدراسي التعليمي وتمتن صلته بمدرسته وتجمع الأمة وتوحدها.

يتصف منهج كوداي بأنة شامل يتطلب عملا دءوبا بطيئا يمتد سحابه طويلة من الزمن نسبيا، من غناء واستماع وتذوق وقراءة نوتة وتدريب على كتابتها لتشكل هذه المراحل والعمليات فيما بينها كلاً واحداً. (شون، 2010، ص39)

الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة :

الدراسة الأولى:

حسين، رضا رجب (1982) " استخدام الألحان القومية في تدريس آلة الفيولينة للطالب المبتدئ".

تهدف الدراسة إلى إيجاد منهج دراسي متكامل لتعليم العزف على آلة الفيولين، يتم استنباطه من الألحان القومية المصرية، وذلك لخدمة الأهداف التقنية بما يتلاءم مع قدرات الطالب المبتدئ.

وافترض الباحث أن التكنيك الذي يستخدم الألحان القومية المصرية يسهم بشكل فعال في تعليم هذه الآلة للطالب المبتدئ.

أما عينة البحث، فكانت ستة عشر طالباً وطالبة من طلبة الفرقة التحضيرية من الدارسين لآلة الفيولينة تم تقسيمها إلى مجموعتين، إحداهما المجموعة التجريبية (القبلية والبعدية). وقام الباحث بتدريس المنهج التقليدي للمجموعة المجموعة التجريبية (القبلية والبعدية)، والمنهج المقترح المستنبط من الألحان القومية المصرية للمجموعة التجريبية، ثم أجرى اختبارا تحصيليا قبليا بعديا لمعرفة الفروق بين المجموعتين.

ومن خلال تحليله للجداول التي سجل فيها نتائج التجربة، اتضح أن الفروق كانت لصالح المجموعة التجريبية التي استخدمت المنهج المقترح في تعليم آلة الفيولينة وتبين له أن استخدام الألحان القومية المعروفة لدى الطلبة المبتدئين تسهم بشكل فعّال في تسهيل تعليم العزف على آلة الفيولينة.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في توظيف كل منهما لألحان التراث الوطني في المناهج الدراسية للطلبة المبتدئين، كما تتفق الدراستان في إجراءات البحث وأسلوب المعالجة الإحصائية، والمنهج المتبع، وهو التجريبي، وتختلفان في اتجاه كل منهما، حيث خصص الباحث دراسته لمعرفة مدى إمكانية استخدام الألحان التراثية في تعليم آلة الفيولينة، فيما تهتم الدراسة الحالية بتقصي العلاقة بين التراث الغنائي الأردني، وتدريس أساسيات الموسيقى العربية.

غوانمة، محمد (1992) " توظيف التراث الغنائي الأردني في تعليم الموسيقا العربية في المعهد الوطني للموسيقا – مؤسسة نور الحسين ".

هدفت الدراسة إلى أولا- جمع وتحليل وتصنيف التراث الغنائي الأردني، لانتقاء العناصر الأساسية منة (اللحنية والايقاعية)

واعادة صياغة ما يلزم منة، لتوظيف هذا التراث في تحقيق أهداف التربية الموسيقية بصفة عامة، ومناهج الموسيقا العربية بصفة خاصة ثانيا اعداد منهج مقترح يعتمد بشكل أساسي على التراث الغنائي الأردني، لتعليم الموسيقا العربية، في المعهد الوطني للموسيقا ثالثا- تحسين مستوى الطالب المبتدئ بدراسة الموسيقا العربية في المعهد الوطني للموسيقا، من خلال استنباط المبادئ الموسيقية العلمية وأساسياتها من العناصر اللحنية والأيقاعية التي يتضمنها التراث الغنائي الأردني.

النتيجة من الدراسة

يعزو الباحث النتيجة الأساسية لهذه الدراسة وهي (وجود فروق واضحة وذات دلالة احصائية على ($0.05 \geq \alpha$) بين المجموعة التجريبية (القبلية والبعدية) التي درست المنهج التقليدي , والمجموعة التجريبية التي درست المنهج التجريبي , وذلك في كافة المواد الدراسية في منهج الموسيقا العربية للسنة الأولى في المعهد الوطني للموسيقا " لصالح المجموعة التجريبية " علما بأن المجموعتين متكافئتان أصلا.

جبرائيل، جورج اسعد (2010) دراسة بعنوان "دراسة في المهارات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة "

أولا- هدفت الدراسة إلى معرفة المهارات الأدائية على آلة الكمان المستخدمة في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة

ثانيا- الكشف عن بعض الخصوصيات الأدائية على آلة الكمان المستخدمة في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة.

خلصت الدراسة إلى معرفة المهارات الأدائية على آلة الكمان المستخدمة في المؤلفات الموسيقية لعينة الدراسة ومعرفة نسبة ظهور كل مهارة إلى المجموع الكلي. وخلصت نتائج التحليل إلى الكشف عن الخصوصيات الأدائية على آلة الكمان المستخدمة في المؤلفات الموسيقية لعينة الدراسة.

ليندا فتح الله، الأغنية الشعبية ودورها في تربية الطفل موسيقياً، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1979م

تهدف الدراسة إلى إيجاد الأسلوب الأمثل لتوظيف التراث الشعبي في مناهج وطــرق التربية الموسيقية، لأطفال المرحلة الابتدائية، علاوة على توثيق الارتباط الوجداني بين الطفل وتراثه الغنائي.

وافترضت الباحثة أن وضع عناصر سهلة من الأغاني الشعبية في منــاهج التربيــة الموسيقية من شأنه أن يعمل على سرعة استيعاب أطفال المرحلة الابتدائية لهــذه المنــاهج، فضلاً عن تنمية التذوق السليم لديهم وزيادة ارتباطهم الوجداني بالتراث الغنائي المصري.

وانتقت عينة من أطفال المدارس الذين لم يسبق لهم تلقي دراسة موســيقية، وقامــت بتقسيمهم إلى مجموعتين، تلقت الأولى المنهج التقليدي المتبع في المدارس الابتدائيــة والــذي يخلو من الجمل الموسيقية والإيقاعية المرتبطة بالأغاني الشعبية المنتشرة في البيئة المحيطــة بالأطفال، بينما تلقت المجموعة الثانية المنهج المقترح الذي صممته الباحثة، ويتضمن جمــلا لحنية وإيقاعية، قامت باستنباطها من ألحان الأغاني الشعبية المصرية، واستبدلت كلمات بعض هذه الألحان بكلمات تربوية هادفة.

وبعد إجراء المقارنات الإحصائية اللآزمة بين نتائج المجموعة: التجريبيــة (القبليــة والبعدية)، توصل الباحث إلى فعالية استخدام الأغنية الشعبية في المناهج الموسيقية، وإسهامها الكبير في سرعة استيعاب أطفال المرحلة الابتدائية لمناهج التربية الموسيقية، فضلاً عن تنامي ارتباطهم الوجداني بهذه الأغاني، وبهذا تحققت صحة فروض الباحث.

تعليق الباحث:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في الاتجاه إلى التراث الغنائي المحلي، باعتباره وسيلة فعالة في التعليم الموسيقي وخدمة أهداف التربية الموسيقية، سواء بسواء، كما تتفقان في المنهج المتبع في كل منهما وهو المنهج التجريبي، وتختلفان في حدود البحث، حيث اهتمت هذه الدراسة – التي تُعد من الدراسات الرائدة في هذا المجال – بدور الأغنية الشعبية المصرية في تربية الطفل موسيقياً، بينما اهتمت الدراسة الحالية بالتحقق من أمكانية توظيف التراث الغنائي الأردني في خدمة تدريس أساسيات الموسيقى العربية لطلبة الأكاديمية للموسيقا.

الدراسات باللغة الإنجليزية:

1- دراسة، (ماكارثي، 1990) musiceducation aut the quest for cultural identity ”’" in Irland (1831-1989

وتناول في دراسته تعريفا لمصطلح الثقافة الموسيقية في ايرلندا وتوضيحا لمفاهيمها المتغيرة فيما يتعلق بالتربية الموسيقية كما ركزت على استكشاف البيئة المحيطة بمختلف ظروف تعلم الموسيقا، موضحا أن الدور الرئيسي للتربية الموسيقية في القرن العشرين، هو تعزيز الأيديولوجيات الثقافية المرسخة في القومية، وأكدت نتائج الدراسة مفهوم توظيف التربية الموسيقية في خدمة الهوية الوطنية عن طريق إعداد وتدريب كوادر تعليمية قادرة على النقل السليم والارتقاء بهذا الجانب الموسيقي لدى طلبتنا وأوصى الباحث إدخال الموسيقا الشعبية الأيرلندية بجميع أشكالها في مناهج التربية الموسيقية كونها تنتقل بالطالب في مرحلة اجتماعية أكاديمية في الكواليس الخلفية للمجتمع الأيرلندي مما يؤدي إلى تأكيد الهوية الموسيقية الوطنية.

تعليق: تشترك هذه الدراسة مع الدراسة الحالية بمدى أهمية طرح برنامج موسيقي ينتمي للموروث العربي وثقافتنا الموسيقية العربية في ايصال المعلومات الموسيقية للطالب أو المتلقي، وأختلفت الدراسة الحالية عن هذة الدراسة بأختلاف جغرافية البحثين والمجتمع.

2- قام ميلر (Miller)، في جامعة شيناندوه (The University of Shenandoah) في الولايات المتحدة الأمريكية، سنة 2012، بدراسة بعنوان:

The Use of American Children's Songs, Folk Songs and Patriotic Songs by Elementary General Music Teachers in the State of Maryland

تتمثل أهمية الدراسة من خلال الإجابة عن ثلاثة الأسئلة ألا وهي -ما هو دور مدرسي الفصول الدراسية والمدارس الابتدائية في تعليم الأطفال الأغاني الشعبية والأغاني الوطنية. 2-ما هي العوامل التي تؤثر على اختيار أغاني الأطفال الأمريكية، والأغاني الشعبية الأغاني الوطنية المستخدمة في الفصول الدراسية الابتدائية الموسيقى بشكل عام؟ و3-أهمية ما تقوم به المدرسة الابتدائية في تفعيل واستخدام أغاني الأطفال، والأغاني الشعبية والأغاني الوطنية الأمريكية ؟

هذا وقد استخدمت الدراسة المنهج الميداني في الحصول على المعلومات، وذلك من خلال المسح والمقابلات في المدارس الابتدائية في ولاية ماريلاند، وقد بينت نتائج الدراسة من خلال النسب المئوية والمتوسطات الحسابية أن أغاني الأطفال والأغاني الشعبية الوطنية الأمريكية متداولة ومدرسة، كما وأن المدارس الابتدائية الأمريكية تقوم بتدريس مفاهيم التعليم الموسيقية الأساسية وقد خلصت الدراسة إلى أن الطلاب يقومون باداء الأغاني الوطنية، وأنها مدرسة لهم ولديهم المام بالموسيقى والأغاني الوطنية من خلال خبرات وتجارب سابقة، كما بينت الدراسة بأنه يتم ربط التراث الثقافي بالأغاني الوطنية، كما بينت الدراسة بأنه هناك تجارب سابقة للطلبة في الأغاني الوطنية. وقد اوصت الدراسة إلى ضرورة تشجيع معلمي الموسيقى لتعزيز علاقتهم مع

الطلاب، وتذليل الصعوبات التي تواجه الطلبـــة، في مجال تدريس الأغاني الوطنية، كمـــا تبنـــت الدراسة ضرورة زيادة الوعي والاهتمام بالأغاني الوطنية، وكـــذلك زيـــادة البحـــوث المتعلقـــة بموضوع الدراسة.

تعليق: تشترك هذه الدراسة مع الدراسة الحالية بمدى أهمية طرح برنامج موسيقي ينتمي للموروث العربي وثقافتنا الموسيقية العربية في ايصال المعلومات الموسيقية للطالب أو المتلقـــي، وأختلفـــت الدراسة الحالية عن هذة الدراسة بأختلاف جغرافية البحثين والمجتمع.

الفصل الثالث

قوالب الغناء التراثي الأردني

مقدمة:

" تتأثر الحياة الموسيقية في بلد ما بطبيعة ذلك البلد وتاريخه وعقائده وتراثه؛ والأردن يمثل وضعاً مميزاً بين البلاد العربية ؛ ويمكن أن يعتبر نموذجاً لكثير منها في تكوينه الجغرافي والمناخي والاجتماعي. يتوسط الأردن عدة بلدان عربية هي (حمام , 2010 ص 10)

السعودية جنوباً والعراق شرقا وسوريا شمالاً وفلسطين غرباً، وهو ليس بعيدا عن مصر أيضاً. لقد أضفى هذا الموقع على موسيقى الأردن تنوعاً وغنى. ومن الجدير بالذكر أن الأردن يتكون من مناطق صحراوية وسهلية وجبلية إلى جانب غور الأردن حيث يجري نهر الأردن ليصب في البحر الميت الذي يعتبر أخفض مكان في العالم عن سطح البحر. فالصحراء والبادية أنتجت غناءً بدوياً يمثل حياة البدو بشعره وألحانة من الهجيني (الداء) والسامر (التهليل) والأهازيج (الأراجيز) أو الفاردة ؛ ففي تكرار الألحان وامتداد بعض النغمات – كما هو الحال في الفاردة – تنعكس الصحراء بامتداد ومفاوزها ومسارات قوافلها. أما في السهول مثل منطقة حوران فنسمع الدبكات المتوارثة ممثلة للعقائد القديمة وطقوس آلهة الخصب والمطر، وتعكس الفرح بالمحاصيل والشكر للآلهة؛ فأتت ايقاعاتها حيوية وألحانها مزينة وكلماتها تمثل عالم الزراعة كقولهم في غناء " على دلعونا " (حمام , 2010 ص 10)

مرت مـــــا مـــــــــرت مرت مـــا مرت مرود الكحل بالعين جرت

وطت عالأرض والأرض اخضرت والورد فتح أحمر اللـــــــونا

وتجدر الإيشارة إلى أن الضفة الغربية لنهر الأردن كانت جزءاً من المملكة الأردنية الهاشمية حتى عام 1967، مما يجعل من تراثها الموسيقي جزءاً من تراث المملكة الأردنية الهاشمية الموسيقي ". (الحياة الموسيقية في الأردن 2010 د. عبدالحميد حمام ص 10)

أولاً : الغناء البدوي :

اشكال الغناء البدوي :

قالب الحُداء :

يرجع الحُداء كمفهوم للغناء العربي القديم , وهو أول الغناء عند العرب , حيث كان ينشده الحادي ممتطياً ناقته , متقدماً قافلته ليحث إبله على المسير , وفي محاولة لتخفيف عناء السفر

عن نفسه وعن تلك يؤديه الحادي لعيسه (جمالة) إذا ما تفرقت أو ابتعدت عنه , وقد أخذ قالب الحُداء في الأردن شكل مقطوعات غنائية قصيرة , غالباً ما تتكون من بيتين لهما قافية واحدة تتغير بتغير المقاطع التي تعتمد على الإبداع اللحظي عادة , ومن اهم النماذج الغنائية لقالب الحُداء وأشهرها في الأردن ما يغنى أثناء مراسم زفاف العريس حيث يغني له اقربائه أغنية

(عريسينا زين الشباب) التي تغنى بلحنين مختلفين (غوانمة , 1997, ص 24)

قالب الهجيني :

تسمية هذا القالب مأخوذ من " الهجن " أي الجمال وصغيرها " هجين " وهو ابن الناقة, وقد كان يتغنى به فوق ظهور الأبل , بألحان بسيطة وبطيئة نسبياً ويؤدي غناء الهجيني فردياً أو جماعياً , إذ يمكن غناؤه من مجموعتين متساويتين تردد الحانه بالتناوب بهدف تسلية النفس من مشقة العمل أو عناء السفر في المسافات الطويلة , وقد يغني هذا القالب في مجالس البدو بشكل فردي بمصاحبة آلة الربابة.

يتكون مقطع الهجيني عادة من بيتين شعريين على الوزن والقافية نفسها كما في النموذج التالي الذي يمكن غناؤه بعدة نماذج لحنية منها :

يا ربـــــــي يا جايب الغياب وتجيب للـــــدار راعيها

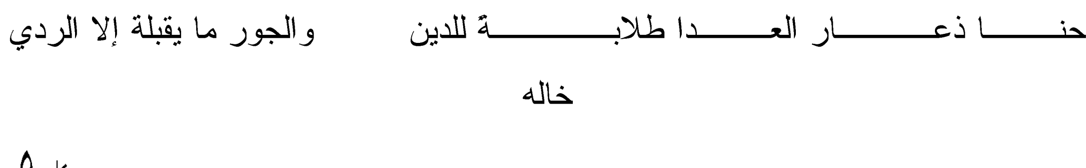
وتجيب خيي كحيل العين يا جروح قلبي يداويها



1- **قالب الشروقي :**

قالب الشروقي من الألوان الغنائية الحرة التي لا تلتزم بضرب إيقاعي محدد, مصدره شرق الأردن حيث البادية , ويعتمد في أدائه على الأرتجال , وهو شبيه بالموال الشعبي أو العتابا من حيث الأرتجال الأدائي ولذلك تتعدد أشكاله الغنائية اللحنية بحسب إمكانية ومزاج الشاعر المغني له , حيث عدد الأبيات الشعرية أو عدد الشطرات لا تخضع لنظام محدد , ويؤداى الشروقي عادة بمصاحبة آلة الربابة , ومن أشهر النماذج في الأردن :

يا مرحبا ويا هلا منين الركب من وين أقبل علينا الضحى يا زينة قباله



حنـــــا ذعـــــــار العـــــــدا طلابـــــــــــة للدين   والجور ما يقبلة إلا الردي

خاله



(والجور ما يقبله إلا الردي خاله)

2- **قالب القصيد (السامر)**

تسمية القصيد تأتي من ذات الأسم (القصيد) , فهذا الشكل يتكون من قصيدة شعرية غنائية ذات نمط محدد تغنى من قبل شاعر مغن محترف يسمى

(القاصود) , ويساعده في الغناء مجموعة الحضور لحفل السامر , وذلك من خلال قيامهم بدور المرددين , حيث يرددون وهم مصطفون بشكل دائري مقطعاً محدداً بعد أداء القاصود لكل مقطع من القصيدة , والتي تبدأ عادة بمدح الرسول " صلى الله علية وسلم " وربما ترتبط جذور هذا الغناء بالتهليل والتلبية القديمين في العصر الجاهلي , ثم ينتقل القاصود إلى مدح المحتفل بهم , يلي ذالك غزل رقيق في وصف الحاشي (وهي المرأة التي ترقص بالسيف وسط حلقة السامر والتي يكون رقصها بحركات رشيقة سريعة وبكل قوة وجرأة , ويختتم القاصود غناءه بالصلاة على النبي , ثم تزداد سرعة الحركات الإيقاعية والتصفيق المرادف للأداء منذ البداية على الوحدة الإيقاعية، وتزداد السرعة رويداً رويداً حتى تبلغ ذروتها في المقطع الآخير المسمى " الدحيه " والذي يؤدى بأسلوب القاء معبراً عن ذروة انفعالات الجميع. وهناك قصائد غنائية كثيرة ذات مضامين وأفكار مختلفة يؤديها القاصود مع المرددين , منها المثال الشعري الغنائي ذو المطلع التالي :

القاصود : أول ما نبدي ونقولي   صلو ع طه الرسولي

ألمرددين : هلا وهلا بك يا ولد   لا يا حليفي يا ولـــــــــــــد



ثانياً – الغناء الريفي

الغناء الريفي هو ذلك الغناء المنتشر في أرياف الأردن وخاصة في قرى ومدن الشمال والوسط لا بل ان هذا الغناء قد دخل كافة المدن الأردنية بقوة، لما له من ميزات فنية وجماهيرية لدى أبناء المدن والذين هم في الغالب ممن هجروا الريف إلى المدينة تبعاً لأعمالهم ومشاغلهم ومناصبهم التي باتت تغريهم بها المدينة.

وللغناء الريفي ميزات خاصة فهو يعبر أصلاً عن إيقاع الحياة القروية ونبضها، إذ يتحدث عن الزراعة باعتبارها مصدر الرزق الأول في القرية، والمواسم الزراعية هي أجمل المناسبات العامة بها. وطبيعة الحياة في القرية تختلف عنها في البادية ولذلك جاءت الأغاني الريفية أكثر سرعة ورشاقة وزخرفة منها في البادية بحكم الإيقاع الحياتي المتحرك النشيط في مواسمها ومناسباتها.

يحتوي الغناء الريفي على مجموعة كبيرة من الأغاني التي تصاحب المناسبات الخاصة بالمجتمع الريفي الأردني، فمنها ما يخص شيخ العشيرة، ومنها ما يتعلق بمناسبات الزواج، وأخرى خاصة بالأطفال ومناسباتهم، وأغان أخرى للمعتقدات الدينية ومناسباتها، وألوان غنائية خاصة بكل موسم من مواسم الزراعة أو العمل بشكل عام، وألوان خاصة بالبكائيات والنواح. تصاحب معظم الأغاني الريفية الأردنية بآلات موسيقية شعبية منها الشبابة، المجوز، الأرغول، الطبلة وأخيراً دخلت آلة القربة في الموسيقى الشعبية في الريف والبادية، وتؤدى غالبية أشكال الغناء الريفي الأردني بشكل جماعي حيث ترافقها الرقصات (الدبكات) الشعبية المنتشرة في المشهد الموسيقي والثقافي الأردني.

وللغناء الريفي أشكال غنائية خاصة به تنتشر على امتداد الريف الأردني كله، بل وتتجاوز ذلك لتشترك مع الأقطار العربية المجاورة (فلسطين، سوريا، لبنان، العراق) وبمختلف الأشكال الغنائية الريفية وأهم هذه الأشكال هي :

الدلعونا :

من أهم الأشكال الغنائية في الأردن على الإطلاق نظراً لما يزخر به الشكل من مئات النصوص الغنائية بمختلف المضامين والأغراض، فهو لون غنائي ريفي ينتشر في كافة مناطق المملكة حتى البدوية منها، إضافة إلى انتشاره في الأقطار العربية المجاورة، وهو لون محبب لى العامة، يعبر بصدق عن أحاسيس الإنسان الأردني بعاداته وتقاليده وفكره ومعتقداتة وأسلوب معيشته.

يتكون نص هذا الشكل من بيتين من الشعر الشعبي العامي (اربع شطرات) تتحد الثلاثة الأولى منها في قافية واحدة، بينما تلتزم الشطرة الرابعة القافية الدلعونية (ونا) وهي الأحرف الثلاثة الأخيرة من كلمة (دلعونا)، ولتركيب القافية الدلعونية أو (القفلة الدلعونية) دلالة فنية هامة، وهي ان المغني يجعل هذه القافية بنهاية ألفية ممدودة لحاجة قائد الدبكة المصاحبة لغناء الدلعونا (اللواح) إلى سحب الراقصين (الدبيكة) إلى القفز السريع في عند نهاية غناء كل مقطع من مقاطع دلعونا في الحركة الراقصة المسماه (التشييله) كذالك فأن هذه القفلة تعطي للمغني إمكانية كبيرة في استكمال استعراض قدراته الصوتية بعمل زخارف صوتية على هذا الحرف الممدود، حيث يعتبر المد والتطريب بالمفهوم الغنائي الشعبي إشارة هامة ومتفق عليها بين الرباعي المؤدي لغناء الدلعونا إذ يعتمد غناء دلعونا وأدؤه بنماذجه المختلفة على أربعة عناصر هم : المغني، العازف، الراقصون واللواح.

ومن اهم امثلة الدلعونا :

على دلعونـــــا على دلعونـــــا   الهوا الشمالي غير اللونا

الهوا الشمالي غيرلي حالي   حبت بدالي بنت الملعونا



ظريف الطول :

من الأشكال الغنائية الشائعة في التراث الشعبي الأردني حيث يتغنى به أهل الريف والبادية على حد سواء في كافة أفراحهم ومناسباتهم السعيدة، يصاحب هذا الغناء إحدى الالات الموسيقة الشعبية ويؤدى من خلال رقصات الدركة الشعبية حيث يؤديه الرجال والنساء كلٍ في حلقة خاصة، وأحياناً قد يؤدى مشتركاً قد يؤدى مشتركاً بين الرجال والنساء كما الدبكة الشعبية المشتركة المسماه (الحبل المودع).

ينتظم نص هذا الشكل من الغناء في بيتين من الشعر أي في أربع شطرات، تشترك الثلاث الأولى منها في قافية واحدة في حين تلتزم الشطرة الرابعة بالقافية الزريفية المكونة من حرفي النون والألف الممدودة (نا)، ولهذا الشكل من الغناء أكثر من لحن، من أهم نماذجها هذين اللحنين :

نموذج رقم (1) :

يا ظريف الطول وقف تـــاقولك   رايح عالغربه وبلادك احسن لك

خايف يا محبوب تروح وتتملك   وتعاشر الـــــغير وتتسانــــــي أنـــــــــــــا

يا زريف الطول نموذج 1



نموذج رقم (2) :

يا ظريف الطول النية ع لعراق   والشعر لشقر ملفلف بالوراق

ريتك ما هليت يا شهر لفـــــــراق   فرقت ما بيني وبين حبابنـــــــا

يا زريف الطول نموذج 2



- **الجفرة :**

من الأشكال الغنائية الأصيلة في الأردن، فهو ينتشر في كافة مناطق الأردن، وإن كان له في شماله متميزة، حيث يغني اثناء انعقاد حلقات الدبكة الشعبية، ويصاحب عادة باحدى الآلات الشعبية، كما ان غناء الجفرة كما ان غناء الجفرة متداول في بعض الأقطار العربية المجاورة

للأردن، ومن الطريف ذكره ان الجفرة هي أنثى الماعز (العنزة) البكر السمينة الممتلئة الجسم بغير إفراط في السمنة، والجميلة المنظر، الرشيقة القوام، وجميعها صفات يحبذها المحب الريفي في محبوبتة، لذلك تراه يشبه هذه المحبوبة بتلك الجفرة.

يتكون غناء الجفرة من بيتين من الشعر ينتظمان في أربع شطرات غنائية تنتهي الثلاث الأولى منها بقافية واحدة، في حين تلتزم الشطرة الرابعة بالقافية الجفراوية المكونة من حرفي الياء المشددة والهاء (يه)، ويأتي غناء الجفرة بعدة نماذج لحنية تشترك في سماتها الأساسية وتختلف باختلاف اللهجة فقط من منطقة إلى أخرى، ومن أهم النماذج النصية لغناء الجفرة :

جفرا وهي يالربع تخبز على الصاج   مدقوق ع صديرها خرفان ونعاج

لا تزعلن يالسمر والبيـــــــــــض غناج   والبيض شحم القلب والسمر عينية

غناء الجفرة



التراويد :

من الأشكال الغنائية الشائعة في الأردن وجيرانه العرب، ذات الحان متعددة ومتنوعة تنتشر في جنوب البلاد وشمالها، يغنيها الرجال والنساء في البادية كما هو الحال في الريف، ولكل من الرجال والنساء تراويده الخاصة به والتي تغنى عادةً في الليلة المسماه بليلة الحناء أو (ليلة الدخلة)، ويكون الغناء أثناء تحنية يد العروس بالحناء من قبل قريناتها، ويؤدى غناء التراويد من قبل مجموعتين تتبادلان غناء المقاطع فيما بينهما، وفي العادة لا يصاحب هذا الغناء بالعزف من أي من الآلات الموسيقية.

يتكون غناء التراويد من ابيات شعرية عامية غير محددة العدد، تتحدث جميعها عن اوصاف العريس أو العروس، وتصف نصوصها كل من العروسين ومشاعرهما والفرحة في هذه المناسبة، والحزن على فراق كل منهما لبيت أهله، وتتضمن كذالك نصائح يسديها لهما أصدقاء كل منهما بضرورة عدم نسيان الأهل والأصدقاء، ومن أهم نماذج غناء التراويد ما يلي:

نموذج (1) :

رحت احوش القطن صادفني غزال   يا غزال الهول من لـــــه غزال

قلت يا محمد ومنين لك هالـــــــــــغزال   قال حشته البارحة حين المنام

رحت احوش القطن



نموذج (2) :

سبل عيونة ومد ايده يحنونه   وش هالغزال الذي راحوا يصيدونة

سبل عيونه ومد ايده يحنونة   غزال زغير وكيف اهله يتركـــــــــونه

سبل

عيونه



نموذج (3) :

لمي يا لمي وحشي لي مخداتي   وطلعت من البيت وما ودعت خيـــــــاتي

لمي يا لمي وهي الي قراميلي   وطلعت من البيت وما ودعت أنا جيلي

لمي يا لمي



ثالثاً : الغناء البحري

الغناء البحري محدود جداً في الأردن بسبب ضيق المساحة البحرية التي يطل عليها، إذ لا توجد سوى منطقة بحية واحدة هي مدينة العقبة على رأس الخليج المسمى بأسمها (خليج العقبة) أقصى جنوب الأردن.

وتترسم الأغنية الشعبية البحرية في الأردن السمات العامة لأغاني البحر في المدن البحرية العربية القريبة وخاصة المصرية والسعودية (الحجاز) ونظراً لوحدة أسلوب العمل في تلك المدن والإتصال المباشر بين البحارة فيها، فقد انعكست على أغاني البحر في العقبة ملامح وخصائص ومزايا أغاني البحر في الموانيء العربية المجاورة من حيث النص واللحن والغرض وطريقة الأداء، (عبدالله المنزلاوي، 1993، ص 125)

والأغنية البحرية في العقبة هي اغنية خاصة بالعمل في أغلب الأحيان، وخاصة الصيد البحري، فقد استعان بها البحارة لتصاحب خطوات ومراحل عمل الصيد التي قد تطول وتستمر لعدة أيام في عرض البحر، فاتخذ منها البحارة وسيلة للترفية عن أنفسهم خلال رحلة الصيد الشاقة، فكانت صيحاتهم وأغانيهم تملأ البحر وتتجاوب مع حركة أمواجه أو حركة جذبهم لشباكهم بصورة منتظمة متناسقة شكلت إيقاع أغانيهم.

وفي العادة لا يستخدم البحارة آلات موسيقية لمرافقة أغانيهم خلال ساعات العمل الجاد في عرض البحر، إن كان ذلك لا يخرج عن بعض الضربات الإيقاعية على بعض أوانيهم أو على دفة سفينتهم أو إحدى الآلات الإيقاعية مثل الطار، أما في ساعات الراحة أو العودة إلى الشاطئ فان لآلة السمسمية مكانة خاصة لدى البحارة، فهي الآلة الموسيقية الأولى في غناء البحر.

وأغاني البحارة سهلة وبسيطة تنسجم مع طبيعة العمل وجو الشواطئ، ولا تستنفذ من البحار الجهد الكبير، فجهده الأساسي موجه نحو عمله وما غناؤه إلا للتسلية والترفيه.

وتنتشر في مدينة العقبة ألواناً من الأغاني المصاحبة للرقصات الجميلة التي ترافقها إيقاعات الطار التي يستمتع بالأستماع اليها ومشاهدتها وأدائها جميع ابناء العقبة مثل رقصة العَرضَه، ورقصة الرفَحي، وهما من أهم الرقصات العقباوية الأصيلة، وإن كان لهاتين الرقصتين جذور وملامح حجازية، وكذلك ينتشر في العقبة غناء ورقص " السحجة البدوية " المعروفة لدى البدو بأسم " السامر " وتستخدم كذلك آلة الربابة في مصاحبة عناء الأشعار والقصائد القصصية، وقد أنشأت في العقبة عدة فرق للفنون الشعبية ساهمت جميعها في إبراز لون الغناء البحري وقدمته بصورة فنية جميلة من خلال مختلف المناسبات الرسمية والشعبية.

وتجدر الإشارة ان معظم أغاني البحر إن لم تكن جميعها هي رجالية الأداء، وهي تغنى بأكثر من موقف وخاصة في مناسبات الأفراح (الزواج)، وهنالك مجموعة وفيرة من تلك الأغاني في العقبة، ومن أشهرها الأغنية التالية التي تتغنى بمدينة العقبة الأغنية التالية التي تغنى بمرافقة آلة السمسمية وإيقاعات آلات الطار والطبلة :

عاليادي اليادي اليادي   يا ما احلى الصبحية

علـــى شطك يالعقبــــــــة   يا عروســــة بحريـــــة



تلك كانت أهم أشكال الأغنية الشعبية الأردنية، والتي حاول الباحث ذكرها مع بعض الأمثلة، فالحديث عن الأغاني الشعبية لأي بلد يصعب حصره بأشكالٍ محددة وثابتة فهو غني وخصب، وفي بلاد الشام نلاحظ التشابة الكبير بين الأفكار اللحنية التي قد تكون هي ذاتها بين الأقطار المختلفة من بلاد الشام وبعض الدول المجاورة مثل العراق وبلاد الحجـاز ومصـر (غوانمة، 1997, ص 40)

الفصل الرابع

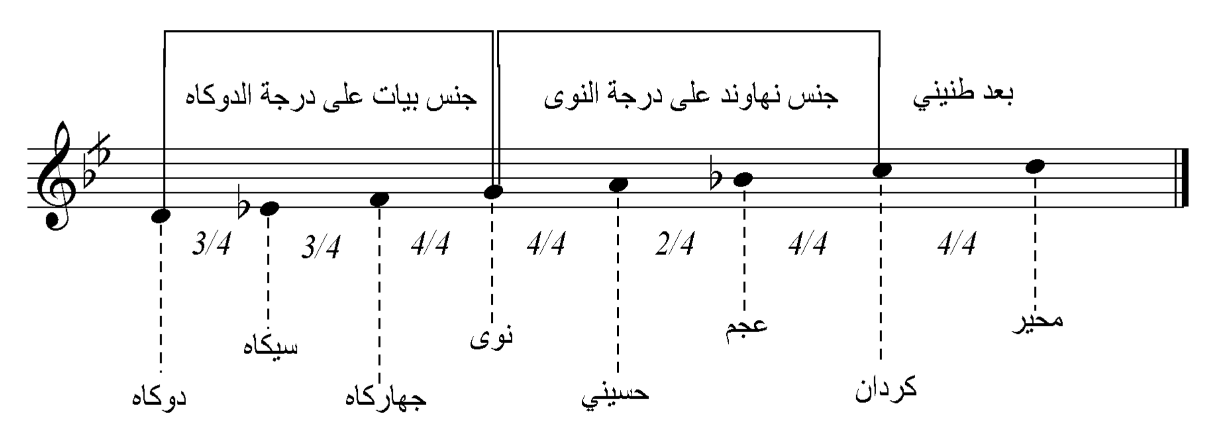
توظيف التراث الغنائي الأردني كمنهج مقترح لتدريس اساسيات الموسيقا العربية في الأكاديمية الأردنية للموسيقا

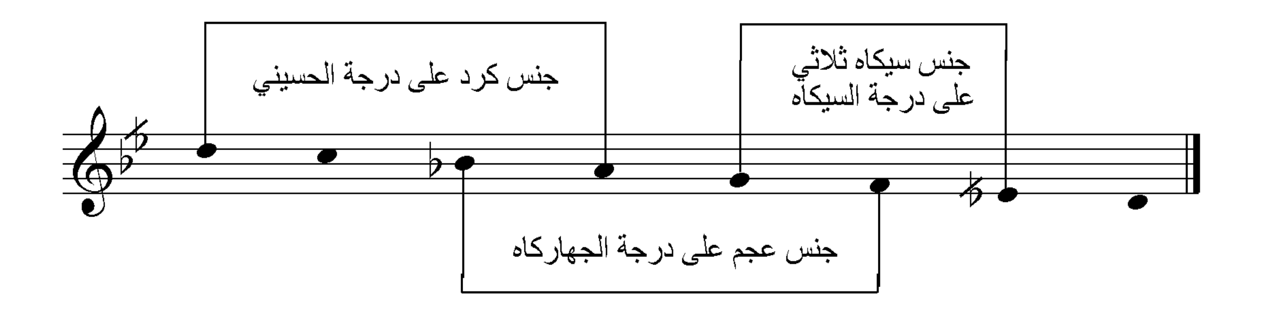
مقـــــام البياتي

الخطوة الأولى

يتعرف الطلبة على جنس بياتي من خلال أغنية (على دلعونا) وهي مبنية على جنس البياتي وذلك من خلال أدائها من قبل المدرس بمصاحبة أله شرقية ثم يوضح مقام البياتي من خلال غنائه أمام الطلبة ومن خلال عرض التدوين الموسيقي للمقام:

تحليل سلم مقام البيات





وأن البناء اللحني لأغنية "على دلعونا " مبنية على جنس البياتي.

الغناء الريفي

قالب دلعونا



تغنى هذه الأغنية أمام الطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات ألأغنية ليتم استيعابها من قبل الطلبة وإدراك نغمات الأغنية وبجنس البياتي، ثم يطلب من الطلبة أداء الأغنية صولفائياً، بعد ذلك يؤدي الطلبة الأغنية مع الكلمات من خلال غناء الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الثانية :

التعرف على إيقاع أغنية (دلعونا) وهو من إيقاع الملفوف وتعرض طريقة عــزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

إيقاع الملفوف

الخطوة الثالثة :

أن يتلقى الطلبة إملاءً موسيقى في حدود جنس البياتي من خلال أغنية تراثية من فن الريفــي وهي أغنية (يا ظريف الطول)

الفن الريفي

يا ظريف الطول



الخطوة الرابعة :

يتعرف الطلبة على الجنس الثاني لمقام البياتي وهو جنس النهاوند على درجة النوى من خلال أغنية (يا طالع في الباص) من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة

آلة شرقية ويتم توضيح هذا الجنس من خلال التدوين الموسيقي لجنس النهاوند على درجة النوى. ويغني الطلبة هذه درجات سلم المقام صعوداً وهبوطاً.

يا طالع في الباص.*



عامـــــــــل فوضـــــــــة بكـــــــــل البـــــــاص ثـــــــــاني
مـــــــــرة ديـــــــــر بالـــــــــك

تغني للطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية ليستوعب الطلبة إحساس نغمات الأغنية والإحساس بجنس النهاوند على درجة النوا ثم يغني الطلبة المدونة الموسيقية صولفائياً، وبعد ذلك يتم غناؤها من خلال غناء الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية. ولكن يجب التنويه هنا على ضرورة ان يستوعب الطلبة ابعاد المقام ويقوموا بالتدرب على غنائه عدة مرات حتى يتم استيعابه هذه الأبعاد، وهذا يجب ان ينطبق على جميع المقامات.

الخطوة الخامسة :

أن يتعرف الطلبة على إيقاع أغنية (يا طالع في الباص) وهو من إيقاع ايـــوب ثـــم طريقة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

إيقاع أيوب

الخطوة السادسة :

أن يتلقى الطلبة إملاء في حدود جنس نهاوند الصول من خلال أغنية شعبية وهي (يا طالع في الباص)

---

* أغنية من ألحان جميل العاص.

يا طالع في الباص



عامـــــــل فوضـــــــة بكـــــــل البــــاص ثــــــاني

مــــــــرة ديــــــــــر بالــــــــك

الخطوة السابعة :

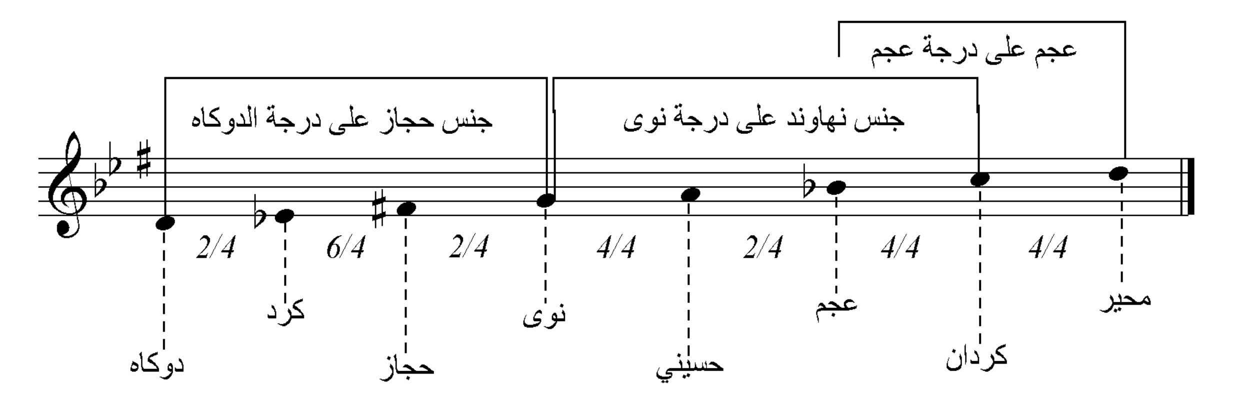
يتم التأكيد للطلبة بأن مقام البياتي يتكون من جنسين الأول جنس بياتي على درجة الدوكاه والجنس الثاني هو جنس نهاوند على درجة النوا. ونوضح للطلبة أن الأغاني التي نغنيها في الخطوات السابقة من الممكن أن نتغنى بها من هذا المقام ونوضح له أين تقع هذه الأغاني في أجناس مقام البياتي، ونَذكر الطلبة بالأغنية التي تقع في الجنس الأول وهي (على دلعونا) وأن لحن هذه الأغنية مبني الجنس الأول من مقام البياتي، وبذلك ترتبط معرفة جنس البياتي بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبه، ونكون بذلك قد أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الأول لمقام البياتي، ثم ننتقل للأغنية الأخرى وهي (يا طالع في الباص) ونوضح له أين تقع هذه الأغنية في مقام البياتي فهي تقع في الجنس الثاني لمقام البياتي وهو جنس نهاوند على درجه النوا وبذلك ترتبط معرفة جنس النهاوند بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة وبذلك نكون قد ثبّتنا اغنية من التراث الأردني لمعرفة الجنس الثاني لمقام البياتي وهو جنس نهاوند على درجة النوا.

مقام الحجاز

الخطوة الأولى:

يبدأ المدرس بغناء أغنية " يا شــوقي " وهــي مبنيــة علــى جــنس حجــاز علــى درجة الدوكاه، ثم يتم توضيح مقام الحجــاز مــن خــلال غنــاء ســلمه الموســيقي أمــام الطلبة وتوضيح الأبعاد من خلال التدوين، وأن البناء اللحنــي لأغنيــة " يــا شــوقي " هــو على الجنس الأول ذو الاربع لمقام الحجاز وأن يغنــي الطلبــة هــذه الــدرجات صــعوداً وهبوطاً

تحليل سلم مقام الحجاز



وأن البناء اللحني لأغينة "يا شوقي " مبنية على جنس الحجاز



يـــــا شوقي يـــــا الله واني ويـــــاك ع الغـــــــــــــوري نـــــــزرع بســــاتـــــين

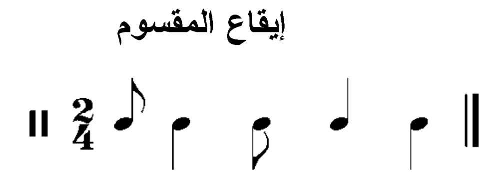
لزرع ل شوقي ثــــلاث وردات وسقـــــــــيهن مــــــــن دمعه الــعــــــــين

تقدم الأغنية حتى نهايتها لاستيعاب الطلبة نغم وابعاد جنس الحجاز والإحساس به، ثم يتم غناء الأغنية صولفائياً، بعد ذلك يتم غناء الأغنية مع الكلمات من خلال الأحـــرف المدونـــة علـــى نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الثانية:

التعرف على إيقاع أغنية(يا شوقي) وهو من إيقاع (المقسوم)، ثم يتم تعليم الطلبة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبته مع الأغنية.

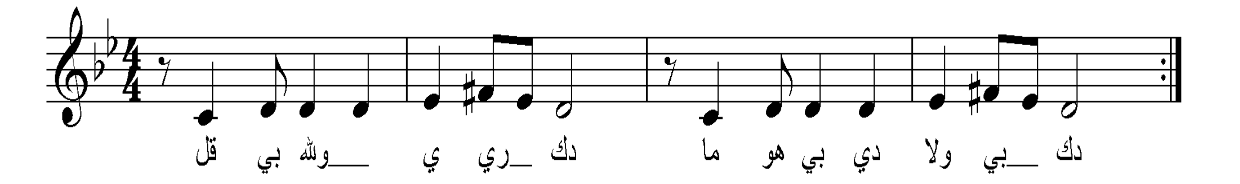
إيقاع المقسوم



الخطوة الثالثة:

أن يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس الحجاز من خلال أغنية (لاكتبلك على صدر البيت)

لاكتبلك على صدر البيت



الخطوة الرابعة

يتعرف الطلبة على الجنس الثاني من مقام الحجاز وهو جنس (نهاوند) علـــى درجـــة النوى من خلال أغنية (يا طالع في الباص) المبنية على جنس نهاوند على درجة النوى، وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة آله شرقية، ثم التاكيـــد علـــى مقـــام الحجاز من خلال التدوين الموسيقي، ويطلب من الطلبة غناء هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً.

يا طالع في الباص



عامـــــــــل فوضــــــــــة بكــــــــل البـــــــاص ثـــــــــاني مـــــــــرة
ديـــــــــــر بالـــــــــــك

تغنى للطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية، حتى يستوعب الطلبـــة إحســـاس نغمات الأغنية والإحساس بجنس نهاوند نوى، ثم يتم غناء الطلبة لنوته الأغنية صولفائياً، وبعد ذلك يتم غناء الطلبة لكلمات الأغنية من خلال غناء الأحرف المدونة على نغمـــات الأغنيـــة، وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

ولا بد للمدرس الا ان يؤكد على ابعاد الانغام منفصلة عن لحن الأغنية النموذج، لان غير ذلك يبقي الطلبة غير قادرين على تحديد الأبعاد الا من خلال الحان الأغاني.

الخطوة الخامسة :

أن يتعرف الطلبة على إيقاع أغنية (يا طالع في الباص)، ثم طريقة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

إيقاع أيوب

الخطوة السادسة

أن يتلقى الطلبة املاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس نهاوند (نوا) من خلال أغنيـــة شـــعبية وهي (يا طالع في الباص).

يا طالع في الباص



الخطوة السابعة :

نوضح للطلبة أن الأغاني التي تغنى بها في الخطوات السابقة من الممكن أن يتغنى بها من هذا المقام ونوضح له أين تقع هذه الأغاني في أجناس مقام الحجاز، ونذَّكر الطلبة بالأغنية التي تقع في الجنس الأول لمقام الحجاز وهي " يا شوقي " وأن هذه الأغنية تتكون نغماتها في الجنس الأول لمقام الحجاز وهو جنس حجاز على درجة الدوكاه وبذلك ترتبط معرفة جنس الحجاز بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة، وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الأول لمقام الحجاز وهو جنس حجاز على درجة الدوكاه ثم ننتقل للأغنية الأخرى وهي " يا طالع في الباص " التي تغنى بها الطلبة بالخطوات السابقة ونوضح له أين تقع هذه الأغنية في مقام الحجاز فهي تقع في الجنس الثاني لمقام الحجاز وهو جنس نهاوند الصول،

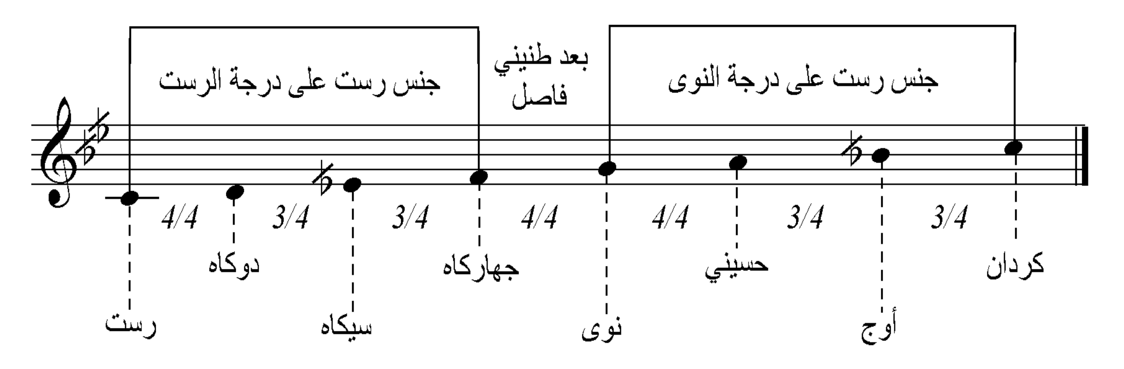
وبذلك ترتبط معرفة جنس نهاوند الصول بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الثاني لمقام الحجاز وهو جنس نهاوند على النوى.

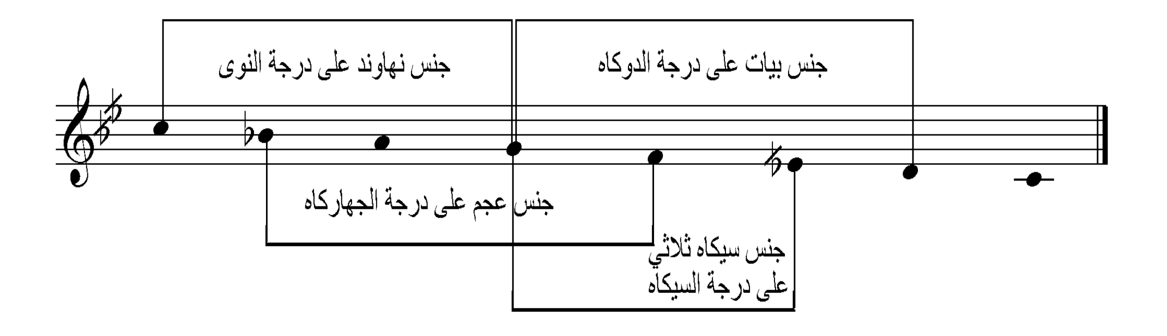
مقـــام الراست

الخطوة الأولى :

يتعرف الطلبة على أغنية (نزلن على البستان) من جنس الراســـت علـــى درجـــة الراست وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها بمصاحبه آله شرقية، ثم عـــرض لمقام الراست بجنسيه الاسأسي وغنائه أمام الطلبة، وأن البناء اللحني لأغنية (نـــزلن علـــى البستان) مبني على

تحليل سلم مقام الرست





الجنس الأول من مقام الراست، وأن يغني الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً.

السلم في حالة الهبوط تكون نغمة السي بيمول.

بعدها يتم عرض المدونة الموسيقية للأغنية (نزلن على البستان) ويليها الكلمـــات، تغنى الأغنية للطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية من ثم يتم التأكيد علـــى اســـتيعاب الطلبة لمقام الرست وإدراك نغمات وابعاد المقام من خلال الأغنية.

نزلن على البستان



الخطوة الثانية : التعرف على إيقاع أغنية (نزلن على البستات) وهو من إيقاع (الملفوف)، ثم يتم تعليم الطلبة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبته مع الأغنية.

إيقاع الملفوف

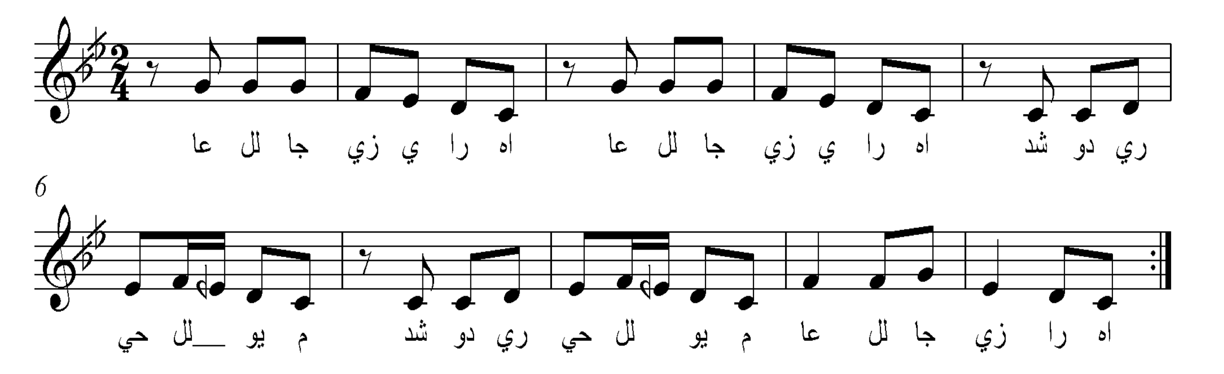
$\frac{2}{4}$ ♩. ♪ 𝄾 ♪

الخطوة الثالثة :

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس الراست من خلال أغنية (على الجزيره)

هجيني

على الجزيره



الخطوة الرابعة :

يتعرف الطلبة على أغنية " يا بو خديد منقرش" وهي من جنس الراست على درجة النوا أي الجنس الثاني من مقام الراست، وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها بمصاحبة آلة موسيقية شرقية، من ثم يتم التوضيح لأبعاد الجنس الثاني للمقام جنس الطلبة والتوضيح من خلال التدوين، إن لمقام الرست ثمان درجات موسيقية وأن أغنية " يا بو خديد منقرش " تتكون نغماتها من الدرجات الأربع الأخيرة أي في الجنس الثاني لمقام الرست، وشرح ذلك من خلال التدوين لمقام الراست، وأن يغني الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً.
عرض لأغنية " يا بو خديد منقرش " ويليها كلمات الأغنية

يا بو خديد منقرش



يا بـــو خديد منقرش يـــــا عذابـــــا الشيـــــقوي

لفنـــــــي بحضـــــــينك غـــــير عيونك مـــــا هوي

تغنى هذه الأغنية للطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية ويتم التأكد من استيعاب الطلبة لأبعاد النغم في مقام الراست في جنسه الثاني من ثم يتم غناء المدونة الموسيقية صولفائيا من قبل الطلبة، ومن بعد ذلك يتم غناء الأغنية مع كلماتها من خلال غناء الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات القصيدة.

الخطوة الخامسة : التعرف على إيقاع أغنية (يا بو خديد منقرش) وهو من إيقاع (الملفوف) ثم يتم تعليم الطلبة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبته مع الأغنية.

إيقاع الملفوف

الخطوة السادسة :

أن يتلقى الطلبة املاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس الرست على النوا مـــن خــلال أغنية شعبية وهي " هبت النار "

هبت النار



الخطوة السابعة :

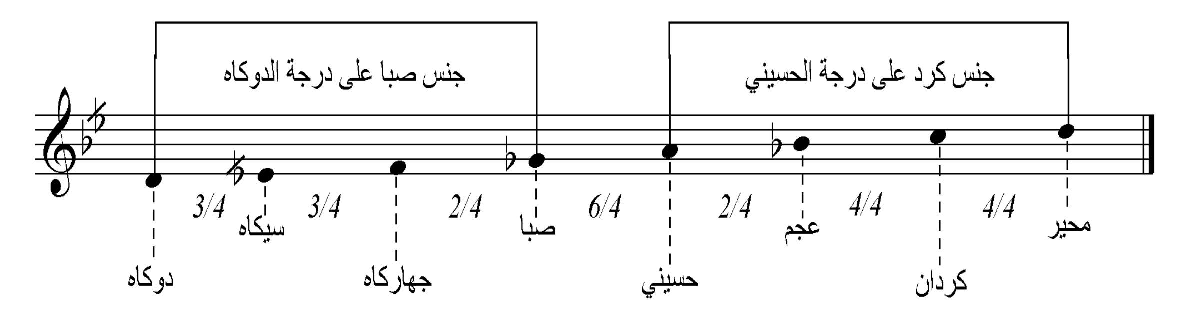
نوضح للطلبة أن الأغاني التي نغنيها في الخطوات السابقة من الممكن أن يتغنى بها من هذا المقام ونوضح له أين تقع هذه الأغنيه في أجناس مقام الرست ونذَّكر الطلبة بالأغنية التي تقع في الجنس الأول وهي أغنية " نزلن على البستان " أن هذه الأغاني تتكون نغماتها في الجنس الأول لمقام الراست وبذلك ترتبط معرفة بلحن الراست للجنس واسم أغنية يتغنى بها الطلبة، وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الأول لمقام الراست.

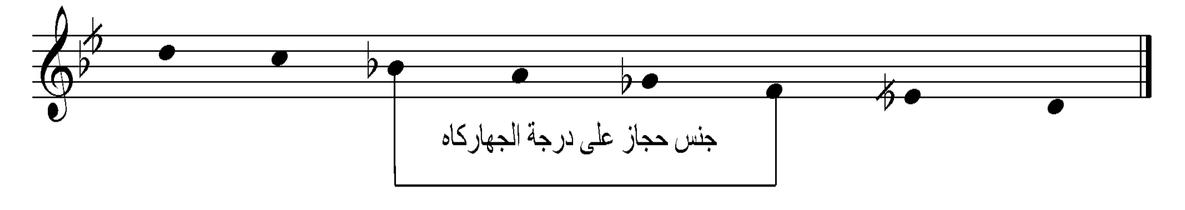
مقام الصبا

الخطوة الأولى

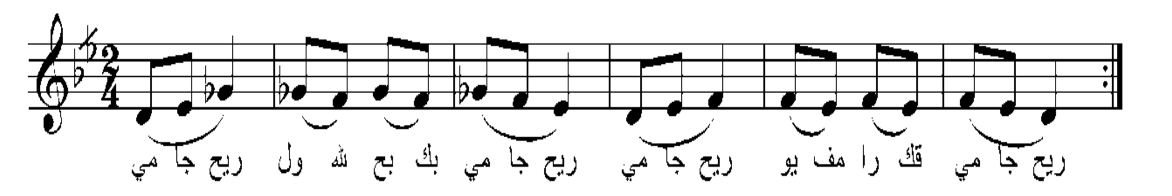
يتعرف الطلبة على أغنية "مجاريح" وهي جنس صبا على درجة الدوكاه وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة أله شرقية، ثم توضيح مقام الصبا من خلال غنائه أمام الطلبة والتوضيح من خلال التدوين، إن لمقام الصبا ثمان درجات موسيقية وأن أغنية "مجاريح" تتكون نغماتها من الدرجات الموسيقية الأربع الأولى لمقام الصبا، وشرح ذلك من خلال التدوين لمقام الصبا، وأن يغني الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً.

تحليل سلم مقام الصبا





مجاريح



مجاريح والله بحـــبك مجـــاريـــح مجاريح يـــوم فراقـــك مجاريـــح

مجاريح والله بحبك يا ابو جميــل ومجاريح يوم فراقك مجاريــــــــح

مجاريح الله على عيون الــــســـود مجاريح الله مـــع الحبايـــــــــــــب

مجاريح يـــا الغالي مـــجاريـــــح يـــوم فـــــراقـــــــك ولله مجايـــــح

تغنى هذه الأغنية للطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية حتى يستوعب الطلبة إدراك نغمات الأغنية والإدراك بجنس الصبا، ثم يتم غناء الطلبة للمدونة الموسيقية للأغنيـــة صولفائياً، بعد ذلك يتم غناء الطلبة لكلمات الأغنية من خلال الأحرف المدونة علـــى نغمـــات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الثانية : التعرف على إيقاع أغنية **(مجاريح)** وهو من إيقاع **(الملفوف)** ثم يتم تعليم الطلبة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبته مع الأغنية.

إيقاع الملفوف

$\frac{2}{4}$ ♩. ♪ 𝄾 ♪ ‖

الخطوة الثالثة :

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس الصبا من خلال أغنية تراثية مـــن وهي أغنية (قومي العبي):

قومي العبي



الخطوة الرابعة :

يتعرف الطلبة على أغنية (لحاله ساق السيارة) وهي من جنس كرد علـــى درجـــة (الحسيني) ذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة آله موسيقية شرقية.

لحاله ساق السيارة



لحـــــــــاله ســـــاق الســـيارة لـــحاله لحالـــــــــه ســـــــاق السيارة

لحــــــالــــه

باركوله بالعروس يا اولاد خالــــــه باركوله بالعروس يا اولاد خالـــــــــه

من يمه ســــــاق السيارة من يمـــــــه من يمه ساق السيـــــــارة مــــــن يمـــه

باركوله بالعروس يا اولاد عمــــــه باركوله بالعروس يا اولاد عمـــــــــه

تغني هذه الأغنية أمام الطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية ليستوعب الطلبة إدراك نغمات الأغنية والإدراك بجنس الكرد على درجة الحسيني في الجمع المنفصل الذي هو الجنس الثاني، ثم يتم غناء الطلبة للمدونة الموسيقية للأغنية صولفائياً، بعد ذلك يتم غناؤها من خلال كلمات الأغنية من خلال غناء الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الخامسة

أن يتعرف الطلبة على إيقاع أغنية (لحاله ساق السيارة) وهو من إيقاع الملفوف، ثم طريقة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

ايقاع الملفوف

الخطوة السادسة

أن يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس الكرد على درجة الحسيني من خلال أغنية شعبية وهي (لحاله ساق السياره)

لحاله ساق السياره



الخطوة السابعة

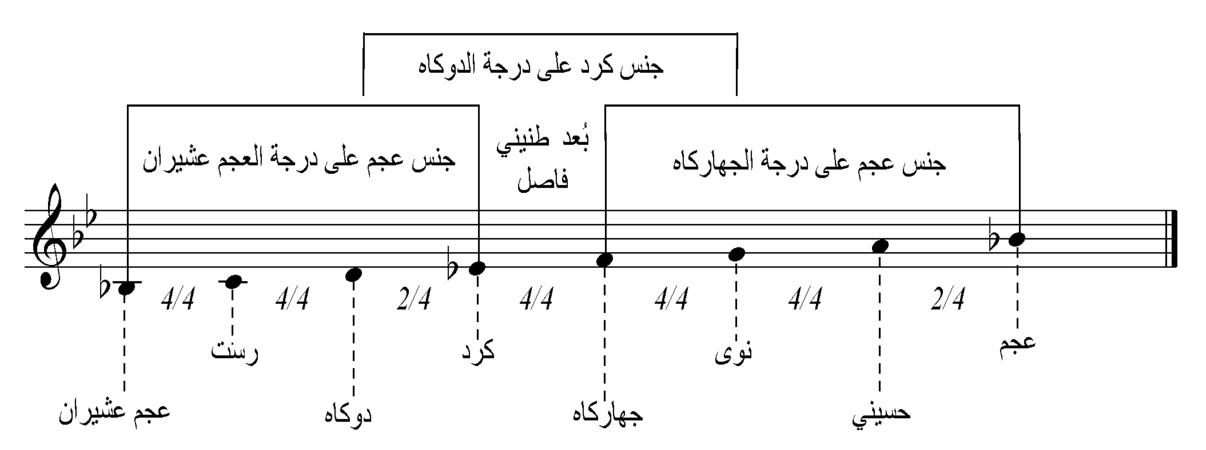
نوضح للطلبة أن الأغاني التي تغنى بها في الخطوات السابقة من الممكن أن يتغنى بها من هذا المقام، ونوضح له أين تقع هذه الأغاني في أجناس مقام الصبا، ونــدّكر الطلبة بالأغنية التي تقع في الجنس الأول لمقام الصبا وهي اغنية (مجاريح) وأن هذه الأغنية تتكون نغماتها في الجنس الأول لمقام الصبا وهو جنس صبا على درجه الدوكاه ويذلك ترتبط معرفة جنس الصبا بلحن واسم أغنيه يتغنى بها الطلبة، وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الأول لمقام الصبا وهو جنس صبا على درجة الدوكاه ثم ننتقل للأغنية الأخرى وهي اغنية (لحاله ساق السياره) ونوضح للطلبة أين تقع هذه الأغنية في مقام الصبا فهي تقع في الجنس الثاني لمقام الصبا وهو جنس كرد على درجة (الحسيني) ويذلك ترتبط معرفة جنس الكرد بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الثاني لمقام الصبا وهو جنس كرد على درجة (الحسيني لا).

مقام العجم

الخطوة الأولى :

يتعرف الطلبة على أغنية (احلق يا حلاق) وهي في جنس العجم على درجة العجم عشيران وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها بمصاحبته آلة موسيقية شرقية، ثم نوضح مقام العجم من خلال غنائه أمام الطلبة والتوضيح من خلال التدوين، وأن لمقام العجم ثماني درجات موسيقية وأن أغنية (احلق يا حلاق) تتكون نغماتها من الدرجات الموسيقية الأربعة لمقام العجم، وشرح ذلك من خلال التدوين لمقام العجم، وأن يغني الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً :

تحليل سُلم مقام العجم عُشيران



إحلق يا حلاق



احلق يا حلاق بالموس الفضه   احلق يا حلاق بالموس الفضه

اتمهل يا حلاق تامنه يرضـــــى   اتمهل يا حلاق تامنه يرضـــــــى

احلق يا حلاق وامسح بذيالـــــه   احلق يا حلاق وامسح بذيالـــــــه

اتمهل يا حلاق تاييجوا خواله   اتمهل يا حلاق تاييجوا خوالـــه

تغنى للطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية ليستوعب الطلبة إدراك نغمات الأغنية والإدراك بجنس العجم على درجة عجم عشيران، ثم يتم غناء الطلبة للمدونة الموسيقية

للأغنية صولفائياً، بعد ذلك يتم غناء الطلبة لكلمات الأغنية في خلال غناء الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الغنية.

الخطوة الثانية :

التعرف على إيقاع أغنية (احلق يا حلاق) وهي في ايقاع الملفوف، ثم طريقة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

إيقاع الملفوف

الخطوة الثالثة :

أن يتلقى الطلبة إملاءً موسيقى شرقيا في حدود جنس العجم على درجة العجم عشيران من خلال أغنية تراثية وهي اغنية (يا طالع في الباص)

يا طالع في الباص



يا طالع في الباص صف زي الناس لويش تدافش ويسبوك الناس

الخطوة الرابعة :

يتعرف الطلبة على أغنية (يا طالع في الباص) وهي من جنس عجم علــى درجــة الجهاركاه وتوضيح ذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها بمصاحبة آلة شرقية، ثم توضيح لمقام العجم من خلال غنائه أمام الطلبة والتوضيح من خلال التدوين، وأن لمقام العجم ثمان درجات موسيقية وأن أغنية (يا طالع في الباص) تتكون نغماتها من درجات الجــنس الثاني لمقام العجم، وشرح ذلك من خلال التدوين وأن يغني الطلبة هــذه الــدرجات صــعوداً وهبوطاً.



تغنى للطلبة بشكل كامل حتى نهاية أبيات الأغنية ليستوعب الطلبة إدراك نغمات الأغنية والإدراك بجنس العجم على درجة لجهاركاه ثم يتم عناء الطلبة للمدونة الموسيقية للأغنية صولفائياً، وبذلك يتم غناء الطلبة لكلمات الأغنية من خلال غناء الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات ألأغنية.

الخطوة الخامسة :

يتعرف الطلبة على إيقاع أغنية (يا طالع في الباص) وهو من إيقاع أيوب وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

إيقاع أيوب

الخطوة السادسة

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس العجم على درجة الجهاركاه من خلال أغنية شعبية وهي (من وادي لوادي)

من وادي لوادي



الخطوة السابعة :

يتم التوضيح للطلبة أجناس مقام العجم فهو يتكون من جنسين الجنس الأول جنس عجم على درجه قرار العجم والجنس الثاني عجم على درجة الجهاركه.

ونوضح للطلبة أن الأغاني التي قدمناها كامثلة في الخطوات السابقة هي امثلة على هذا المقام ونوضح له أين تقع هذه الأغاني في أجناس مقام العجم، وتذكّر الطلبة بالأغنية التي تقع في الجنس الأول وهي اغنية (احلق يا حلاق) وأن هذه الأغنية تتكون نغماتها في الجنس الأول لمقام العجم وهو جنس عجم على درجة عجم عشيران، وبذلك ترتبط معرفة جنس العجم

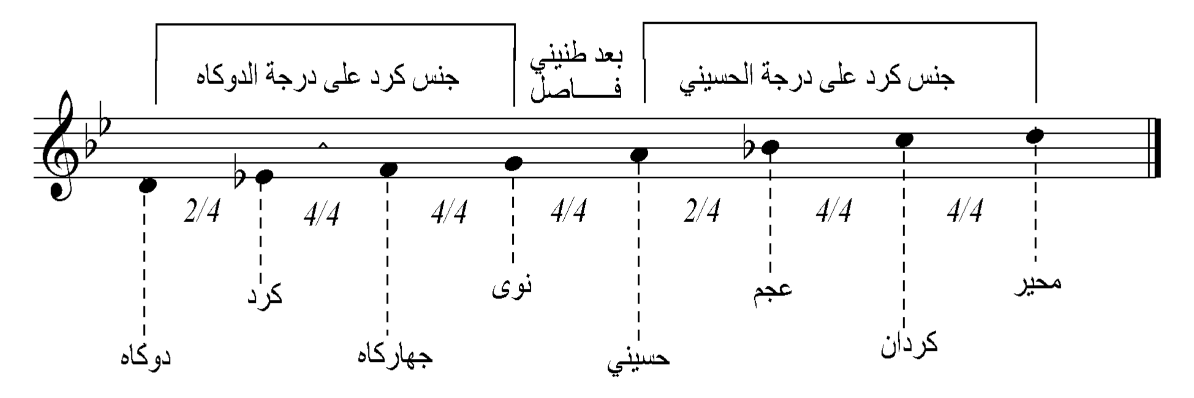
بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الأول لمقام العجم، ثم تنتقل للأغنية الأخرى وهي (يا طالع في الباص) سابقة الذكر ونوضح له أين تقع هذه الأغنية في مقام العجم فهي تقع في الجنس الثاني لمقام العجم على درجة الجهاركاه وبذلك ترتبط معرفة جنس العجم بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الثاني وهو جنس عجم على درجة الجهاركاه.

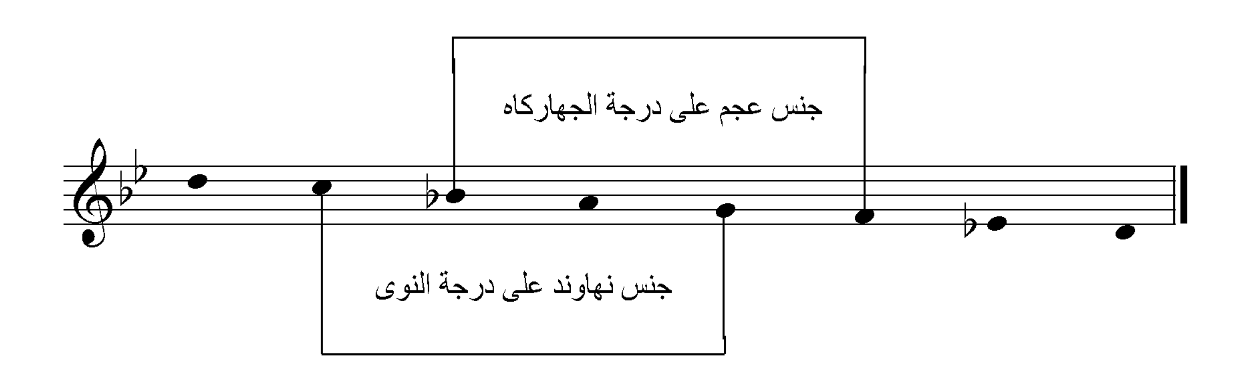
مقام الكرد

الخطوة الأولى

يتعرف الطلبة على أغنية " ساق السياره " وهي جنس كرد وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة آلة شرقية ثم توضيح مقام الكرد من خلال غنائه أمام الطلبة التوضيح من خلال التدوين. وإن لمقام الكرد ثماني درجات موسيقية، وأن أغنية " ساق السياره " تتكون نغماتها من الدرجات الموسيقية الأربعة الأولى لمقام الكرد، وشرح ذلك من خلال التدوين لمقام الكرد وأن يغني الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً.

تحليل سلم مقام الكرد







لحـــــــاله ســــاق الســـيارة لـــحالـــه لحـــــالـــــــــه ســاق السيــارة لحالـــه

باركوله بالعروس يا اولاد خالـــــه باركوله بالعروس يا اولاد خالـــــــه

من يمه ســــاق السيارة من يمــــــه مــــــن يمه ســاق السيــــــارة من يمــه

باركوله بالعروس يا اولاد عمـــــه باركوله بالعروس يــا اولاد عمــــــه

بعد عرض لتدوين الأغنية: (ساق السيارة) ثم لكلمات الأغنية يطلب من الطلبة غناء الأغنية بكامل أبياتها، حتي يتم التأكيد على وصول المقام المقصود في هذا الدرس وهو مقام الكرد من خلال النماذج المقدمة من أغاني التراث الأردني، ثم يتم غنـــاء الطلبـــة للمدونـــة الموسيقية للأغنية صولفائياً، بعد ذلك يتم غناء الطلبة لكلمات الأغنية مـــن خـــلال الأحـــرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الثانية :

التعرف على إيقاع أغنية (ساق السيارة) وهو من إيقاع الملفوف ثم طريقة عـــزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبته مع الأغنية.

ايقاع الملفوف

الخطوة الثالثة :

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس الكرد من خلال أغنية (يللا شدوا الهمة)

يللا شدوا الهمة



دقوا معاولكم دقوها   هزوا مناجلكم هزوها

الخطوة الرابعة :

يتعرف الطلبة على أغنية " يا طالع في الباص " وهي من جنس كرد على درجة الحسيني وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مصاحبة أله شرقية ثم توضيح لمقام الكرد من خلال غنائه أمام الطلبة والتوضيح من خلال التدوين وأن لمقام الكرد ثمان درجات موسيقية وأن أغنية " يا طالع في الباص " تتكون نغماتها من الدرجات الأربع الأخيرة من مقام الكرد. وشرح ذلك من خلال التدوين لمقام الكرد وأن يغني الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً "توضيح ذلك من خلال التدوين" أي تدوين لمقام الكرد وخط واضح لجنس الكرد من (درجة الحسيني لا)

يا طالع في الباص



جـــــاي مســـــــتعجل وبـــــــسرعة مغـــــــرور

كتيـــــــــر بحالــــــــــــك

تغنى هذه الأغنية للطلبة بشكل وافي حتى نهاية أبيات الأغنية، ليستوعب الطلبة إدراك نغمات الأغنية والإدراك بجنس الكرد لا ثم يتم غناء الطلبة للمدونة الموسيقية للأغنية صولفائياً، وبعد ذلك يتم غناء الطلبة لكلمات الأغنية من خلال غناء الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الخامسة:

أن يتعرف الطلبة على إيقاع أغنية (يا طالع في الباص) وهو من إيقاع ايوب، ثـــم طريقة عرف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

إيقاع أيوب

الخطوة السادسة :

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس الكرد على درجة الحســيني مــن خلال أغنية شعبية وهي أغنية (يا طالع في الباص)

يا طالع في الباص



جـــــــاي مســــــــــتعجل وبــــــــسرعة مغـــــــــــرور

كتيـــــــــــــر بحالـــــــــــــــك

الخطوة السابعة :

نوضح للطلبة أن الأغاني التي تغنى بها في الخطوات السابقة من الممكن أن يتغنـــى بها من هذا المقام، ونوضح له أين تقع هذه الأغاني في أجناس مقام الكرد، ونـــذكّر الطلبـــة بالأغنية التي يقع مقامها في الجنس الأول لمقام الكرد وهي (ساق السياره) وأن هذه الأغنية تتكون نغماتها في الجنس الأول لمقام الكرد وهو جنس كرد على درجة الدوكاه، بذلك تـــرتبط معرفة جنس الكرد بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة، ونكون بذلك قد سهلّنا معرفـــة مقـــام الكرد. ثم ننتقل للأغنية الأخرى وهي (يا طالع في الباص) التي تغنى بها الطلبة بـــالخطوات السابقة ونوضح له أين تقع هذه الأغنية في مقام الكرد فهي تقع في الجنس الثاني لمقام الكرد

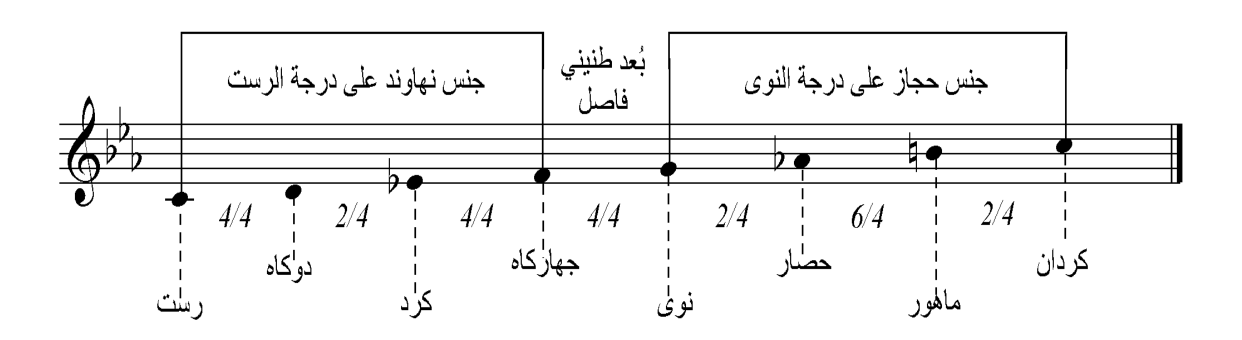
وهو جنس كرد على درجة الحسيني وبذلك ترتبط معرفة جنس الكرد على درجة الحسيني بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة.

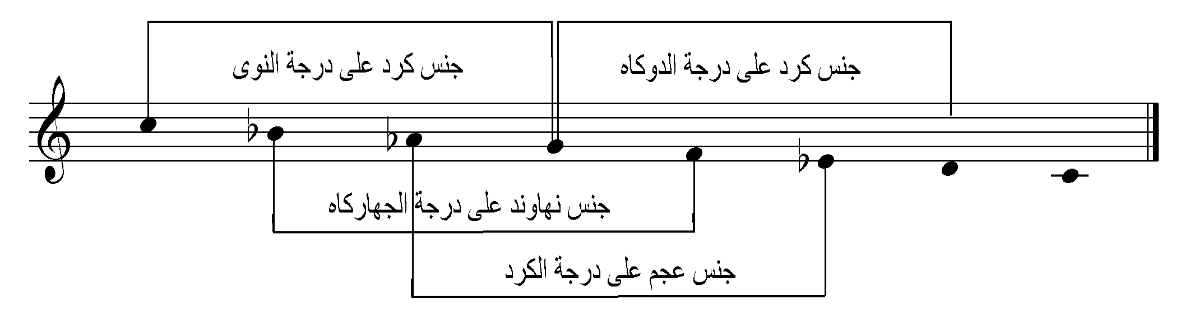
مقام النهاوند

الخطوة الأولى :

يتعرف الطلبة على أغنية "كنا معك " وهي من جنس النهاوند على درجة الرست وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة آلة شرقية ثم توضيح لمقام النهاوند من خلال غنائه أمام الطلبة والتوضيح من خلال التدوين. وأن لمقام النهاوند ثمان درجات موسيقية، وأن أغنية "كنا معك " تتكون نغماتها من الدرجات الموسيقية الأربعة الأولى لمقام النهاوند، وأن يغنى الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً.

تحليل سلم مقام النهاوند





كنا معك *



وانت بتتعب وانت طول الليل سهران تتحدى التعب من شانا

* أغنية من ألحان جميل العاص

تغنى هذه الأغنية للطلبة بشكل كامل حتى نهاية ألأبيات ليستوعب الطلبة إحساس نغمات الأغنية والإحساس بجنس النهاوند، ثم يتم غناء المدونة الموسيقية للأغنية صولفائياً من قبل الطلبة، بعد ذلك يتم غناء الأغنية بكلماتها من خلال الأحرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الثانية :

التعرف على إيقاع أغنية (كنا معك) وهو من إيقاع (أيوب) ثم طريقة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية

إيقاع أيوب

الخطوة الثالثة :

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقى شرقيا في حدود جنس نهاوند الراست من خلال أغنية (كنا معك)

كنا معك

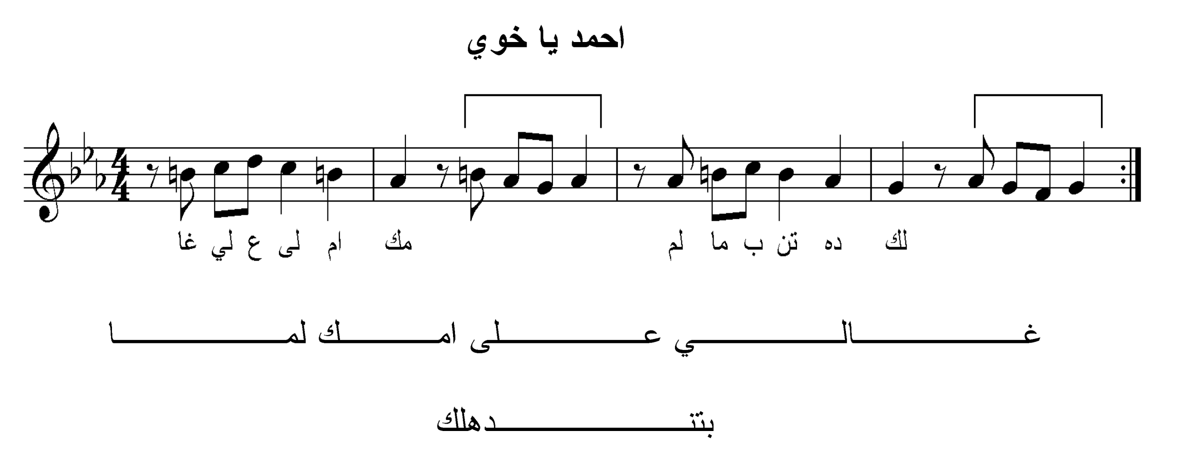


وانت بتتعب وانت طول الليل   سهران تتحدى التعب من شانا

الخطوة الرابعة:

يتعرف الطلبة على أغنية " احمد يا خوي " وهي من جنس حجاز على درجه النوا ذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة آلة موسيقية شرقية، ثم توضيح لمقام النهاوند من خلال غنائه أمام الطلبه والتوضيح من خلال التدوين، وأن لمقام النهاوند ثماني درجات موسيقية وأن أغنية " احمد يا خوي " تتكون نغماتها من الدرجات الأربع الأخيرة وهي جنس حجاز النوا من مقام الحجاز وشرح ذلك في خلال التدوين لمقام الحجاز، وأن يغني

الطلبة هذه الدرجات صعوداً وهبوطاً "توضيح من خلال التدوين" أي تدوين لمقام النهاوند وخط واضح لجنس الحجاز على درجة النوا.

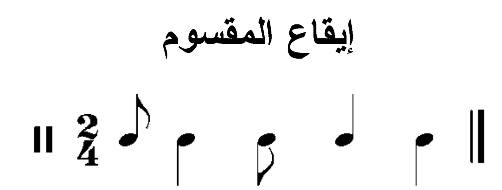


أيضا تغنى هذه الأغنية بجميع ابياتها الشعرية حتى يتركز مقام النهاوند بجنسيه الأصل وهـو نهاوند على درجة الرست والفرع وهو جنس الحجاز على درجة النوا.

الخطوة الخامسة:

يتعرف الطلبة على إيقاع أغنية (أحمد يا خوي) وهو من إيقاع المقسوم وطريقـة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبتة مع الأغنية:

إيقاع المقسوم



الخطوة السادسة :

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقى شرقيا في حدود جنس حجاز النوا من خلال أغنية شعبية وهي " أحمد يا خوي "



الخطوة السابعة :

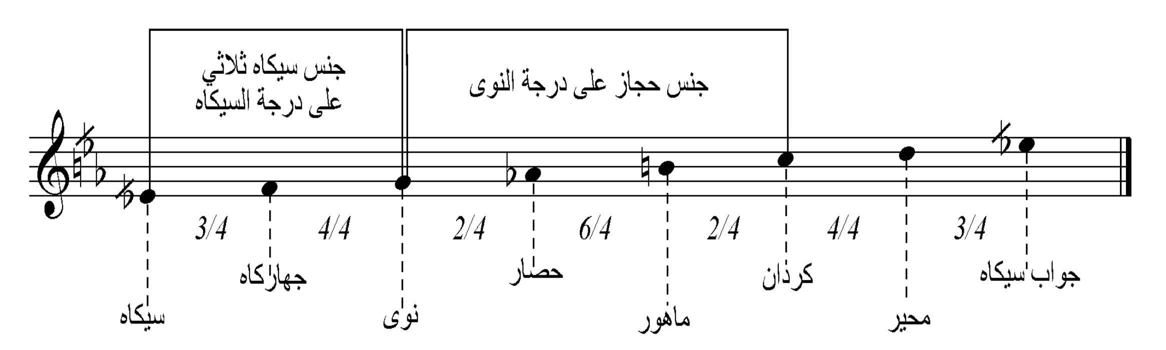
نوضح للطلبة أن الأغاني التي تم غناؤها في الخطوات السابقة من الممكن غناؤها من هذا المقام ونوضح له أين تقع هذه الأغاني في أجناس مقام النهاوند، ونذّكر الطلبة بالأغنية التي تقع في الجنس الأول لمقام النهاوند وهي " كنا معك " وأن هذه الأغنية تتكون نغماتها في الجنس الأول لمقام النهاوند، وبذلك ترتبط معرفة جنس النهاوند بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة، وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الأول لمقام النهاوند.

ثم ننتقل للأغنية الأخرى وهي " أحمد يا خوي " التي تغنى بها في الخطوات السابقة، ونوضح له أين تقع هذه الأغنية في مقام النهاوند فهي تقع في الجنس الثاني لمقام النهاوند، وهو جنس حجاز النوا وبذلك ترتبط معرفة جنس الحجاز بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الثاني لمقام النهاوند.

مقام الهزام

الخطوة الأولى

يتعرف الطلبة على أغنية (مرحب يا ريم الفلا) وهي في طبع السيكاه، وذلك من خلال سماع الطلبة للمدرس وهو يؤديها مع مصاحبة آلة موسيقية شرقية ثم يوضح مقام الهزام من خلال غنائه من قبل المدرس وهو يؤديها بصوته بمصاحبة آلة موسيقية شرقية. وأن مقام الهزام مكون من جنسين رئيسي وهو جنس ثلاثي (طبع) سيكاه على درجة السيكاه، وفرعي جنس حجاز على درجة النوا، ويطلب من الطلبة غناء هذه الدرجات وأبعادها من خلال سلم المقام صعودا وهبوطا.



مرحب يا ريم الفلا



مرحـــــــــــــب يـــــــــا ريـــــــــم الفــــــــــــلا مرحــــــــــــب

يـــــــا ريـــــــــم الفـــــــــــــــلا

حبيـــــــــــــــــــــــت جيرتنـــــــــــــــــــــــــا

عـــــــــــــــــــــــــلا وعـــــــــــــــــــــــلا لالالالا

تغنى هذه الأغنية أمام الطلبة بكامل أبيات الأغنية ليستوعب الطلبة إدراك نغمـــات الأغنيـــة والإدراك بجنس السيكاه، ثم يتم غناء الطلبة للمدونة الموسيقية للأغنية من خـــلال الأحـــرف المدونة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات الأغنية.

الخطوة الثانية:

التعرف على إيقاع أغنية (مرحب يا ريم الفلا) وهو من إيقاع (لف)، ثم طريقـــة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبة الإيقاع مع الأغنية.

إيقاع الملفوف

الخطوة الثالثة:

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقيا شرقيا في حدود جنس السيكاه من خـــلال أغنيـــة تراثيـــة وهي اغنية (من وادي لوادي)

من وادي لوادي



الخطوة الرابعة:

يتعرف الطلبة على أغنية (يا شوقي) التي تبين جنس الحجاز على درجة النوا الذي يشكل الجنس الثاني من مقام الهزام، ويؤديها المدرس بصوته بمصاحبة آلة شرقية:

يا شوقي



يــــــا شوقي يـــا الله واني وياك	ع الغوري نزرع بساتيـــــن
لزرع ل شوقي ثــــــلاث وردات	وسقيهن مــن دمعه الـــعيــن

يغني الطلبة هذه الأغنية بشكل كامل حتى نهاية أبيات القصيدة ليستوعب الطلبة إدراك نغمات الأغنية والإدراك بجنس الحجاز على درجة النوا ثم يتم غناء الطلبة للمدونة الموسيقية للأغنية صولفائياً، وبعد ذلك يتم غناء الطلبة لكلمات الأغنية في خلال غناء الأحرف المدونـــة على نغمات الأغنية وبهذه الطريقة يغني الطلبة جميع أبيات القصيدة.

الخطوة الخامسة :

يتعرف الطلبة على إيقاع أغنية (يا شوقي) وهو من إيقاع المقسوم ثم طريقة عزف هذا الإيقاع وكيفية مصاحبتة مع الأغنية.

ايقاع المقسوم

الخطوة السادسة :

يتلقى الطلبة إملاءً موسيقى شرقيا في حدود الجنس الثاني من خلال أغنية شعبية وهي (هجيني)

هجيني



الخطوة السابعة :

يتم التأكيد للطلبة أجناس مقام الهزام الذي يتكون من جنسين الأول وهو جنس السيكاه والثاني جنس الحجاز على درجة النوا.

ونوضح للطلبة أن الأغاني التي تغنى بها في الخطوات السابقة هي أمثلة يتغنى بها من هذا المقام ونوضح له أين تقع هذه الأغاني في أجناس المقام، ونذكر الطلبة بالأغنية التي تقع في الجنس الأول وهي أغنية (مرحب يا ريم الفلا) وأن هذه الأغنية تتكون نغماتها في الجنس الأول لمقام الهزام وبذلك ترتبط معرفة جنس السيكا بلحن واسم وأغنية يتغنى بها الطلبة، وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الأول لمقام الهزام ثم تنتقل للأغنية الأخرى وهو أغنية

(يا شوقي) التي تغنى بها بالخطوات السابقة، ونوضح له أين تقع هذه الأغنية في مقام الهزام فهي تقع في الجنس الثاني لمقام الهزام، وبذلك ترتبط معرفة جنس الحجاز بلحن واسم أغنية يتغنى بها الطلبة وبذلك أوجدنا طريقة لتسهيل معرفة الجنس الثاني لمقام الهزام.

الفصل الخامس

الطريقة والإجــــــــــراءات

يتناول هذا الفصل الطريقة و الإجراءات التي اتبعها الباحث في إنجاز هذه الدراسة ومنها كيفية اختيار العينة، وأداة الدراسة من حيث طريقة إعدادها و اختبار صدقها و ثباتهــا، كمــا يتناول الإجراءات التي استخدمت لتنفيذ الدراسة و متغيراتها و المعالجات الإحصائية التي تم اعتمادها لتحليل النتائج

منهج الدراسة:

يعتبر المنهج التجريبى من أفضل مناهج البحث العلمى لان هذا المنهج يعتمد بالاساس على التجربة العلمية مما يتيح فرصة عملية لمعرفة الحقائق وسن القوانين عن طريــق هــذه التجارب. و المنهج التجريبى قديم قدم الانسان فمنذ ان اوجده الله على سطح الارض وبدأ في التعامل مع الطبيعة، استطاع عن طريق الملاحظة والتجريب الوصول إلى ابعــد ممــا كــان يتصور. فبعد ان كان شغل الانسان الاول هو كيفية التكيف واستثمار الطبيعية للسيطرة علــى كوكب الارض اصبح الان يتجه إلى الفضاء ليكتشف ما فيه.

اذن يمكننا القول ان أكثر مناهج البحث اهمية بالنسبة للإنسان هو المنهج التجريبــى لان هذا المنهج ساعده على التطور وبناء حضارته عن طريق الملاحظة والتجريب والوصول إلى النتائج الصحيحة ومعرفة الطرق السلمية للتعامل مع الظواهر وتفسيرها.

ومما لاشك فيه ان هذا المنهج في البحث العلمى مر بمراحل عديدة من التطور شــأنه شــأن الحضارة الانسانية فبينما كان الانسان الاول يقوم باستخدام هذا المنهج دون ان يشعر اصــبح هذا المنهج الان مكتمل الصور ويتم استخدامه بطريقة تعتمد في الاساس على القواعد العلمية. وتتضح قيمة المنهج التجريبى فى العلوم البحتة والتطبيقية.

الطريقة المتبعة لمرحلة الدراسة القبلية للسلم الصاعد هابط :

الخطوة الأولى :

قام الباحث بأخذ عينة الدراسة التي تتألف من سبعة عشر طالب وطالبة مــن طلبــة السنة الثالثة في الجامعة الأكاديمية للموسيقى,حيث قام الباحث بتوزيع أوراق امتحان لكتابــة

الأجابة الصحيحة عليها لمعرفة المقام من خلال إسماع الطلبة للمقام سلم صاعد هـابط عـن طريق جهاز التسجيل حيث كانت المقامات مسجلة بالترتيب من المقام الأول إلى المقام الثامن كما يلي : المقام الأول بيات, المقام الثاني حجاز,المقام الثالث رست, المقام الرابـع الصـبا, المقام الخامس عجم, المقام السادس كرد, المقام السابع نهاوند, المقام الثامن هزام, وذلك بوجود اللجنة المختصة حيث تم تصحيح الأوراق لمعرفة النتائج.

الطريقة المتبعة لمرحلة الدراسة البعدية للسلم الصاعد هابط :

الخطوة الثانية :

قام الباحث بتحليل المقامات وأبعادها بمرافقة آلة العود وتم ذلـك بتقسـيم المقامات على أربع محاضرات كل محاضرة دراسة مقامين.وبعد التأكد من معرفة الطلبة للمقامات الثمانية ثم تم اختبارهم بنفس الطريقة الأولـى بحضـور اللجنـة المختصة حيث تم تصحيح الأوراق لمعرفة النتائج.

الطريقة المتبعة لمرحلة الدراسة القبلية للأغنية الشعبية :

الخطوة الأولى :

قام الباحث باختبار الطلبة عن طريق إسماعهم الأغنيـة الشـعبية وذلـك باختيار أغنية شعبية لكل مقام بالترتيب وتمت الإجابة على ورقة الاختبار بحضور اللجنة المختصة ومن ثم تم تصحيح الأوراق لمعرفة النتائج.

الطريقة المتبعة لمرحلة الدراسة البعدية للأغنية الشعبية :

الخطوة الثانية :

قام الباحث بتدريب الطلبة على الأغنية الشعبية بكامل أبياتها حتى يتم التأكد على وصول المقام المقصود ثم يتم غناء الطلبـة للمدونـة الموسـيقية للأغنيـة صولفائياً بعد ذلك قام الباحث بتدريب الطلبة على الأغنيـة الشـعبية مـن خـلا الأحرف المدونة على نغمات الأغنية حيث قام الطلبة بغناء جميع أبيـات الأغنيـة وبعد ذلك قام الباحث باختبار الطلبة حيث قام الباحث بإسـماع الطلبـة الأغنيـة

المرتبطة بكل مقام من المقامات المذكورة بالترتيب وتمت الإجابة بحضور اللجنة المختصة ثم تم تصحيح أوراق الامتحان من قبل الأساتذة لمعرفة النتائج.

أدوات الدراسة

أشرطة وتسجيلات على أنواعها – نوتات موسيقية – مقابلات – دراسات تصميم دروس وجداول للنتائج.

صدق الأداة

تم التحقق من الاختبار من قبل المشرف الرئيسي لهذه الدراسة الدكتورأيمن تيسير والاستاذ سائد شويحات، كما تم أخذ بآراء مجموعة من المحكمين ذوي تخصصات الموسيقى في الجامعة الأردنية.

هذا وقد قام الباحث بعرض برنامج للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية لاشعبية الأردنية، والمقامات الثمانية مع البرنامج التدريبي على عدد من الخبراء و المحكمين من ذوي الاختصاص في مجال التدريس الموسيقي بهدف معرفة ملاحظاتهم على التمارين الإيقاعية من حيث مدى شمولية التمارين على جميع العلامات الإيقاعية و ملائمتها لموضوع الدراسة.
و بناءً على آراء الخبراء تم تعديل البرنامج التدريبي حتى أصبح في صورته النهائية.

إجراءات الدراسة:

1- المنهج الأساسي في وضع نظريتة القائمة على فعالية توظيف التراث الغنائي الأردني في تدريس أساسيات الموسيقا العربية والمنهج التجريبي لقياس فعالية ذلك المنهج
2- أخذ الموافقة المسبقة على تطبيق الدراسة، وذلك بالتنسيق ما بين كلية الفنون الجميلة قسم الموسيقى في الجامعة الأردنية والأكاديمية للموسيقى.
3- تحديد أفراد الدراسة من طلبة الموسيقى في الأكاديمية الموسيقية وتم أخذ عينة قصدية مكونة من (17) طالب وطالة، حيث إن العد كافٍ وملائم لإجراء الدراسة، حسب وجهة نظر الباحث.
4- تم توزيع الاختبار القبلي والبعدي على (17) طالب وطالبة.
5- تم اعداد الاختبار الموسيقي
6- تم وضع الاختبار في صورته النهائية بناءاً على ما ورد من آراء المحكمين.

7- تم تطبيق هذه الاختبار على المجموعة التجريبية (القبلية والبعدية).

ثبات الأداة :

قام الباحث بإجراء اختبار (كرونباخ ألفا) لأجل التحقق من الثبات إذ بلـغ معامـل الثبات ما يقرب (88.4) وهو أعلى من النسبة المعتمدة والبالغة 60.0%، لـذلك تعـد هـذه الدراسة جيدة لإجراء كافة المقاييس الإحصائية اللازمة لتحقيق أهداف وأغراض هذه الدراسة.

محددات الدراســة :

هناك بعض الصعوبات واجهت الباحث، ويمكن إيجاز هذه الصعوبات علـى النحـو الآتي:

1- رفض عينة الدراسة المكونة من مجموعة من الطلبة بتصـوير الاختبـار فـي المحاضرة، وذلك بسبب ممانعة الطالبات تصويرهن وهن يقمن بالإجابـة عـن الاختبار.
2- قلة الدراسات السابقـة التي تناولت موضوع الدراسة، مما تتطلب من الباحـث جهود إضافيـة لأجل تذليل هذه الصعوبات.
3- عدم وجود مقام النكريز في التراث والأغاني الشعبية الأردنية.

المعالجة الإحصائية:

تم تحليل البيانات باستخدام برنامج الرزم الإحصائية للعلوم الاجتماعيـة (Statistical Package for Social Sciences –SPSS)، لمعالجة البيانات إحصـائياً **وتـم اسـتخدام الأساليب الإحصائية التالية:**

-**الإحصاء الوصفي:** وذلك لعرض خصائص أفراد العينة ووصـف إجابـاتهم، مـن خـلال استخدام ما يلي:

- النسبة المئوية: وسوف تستخدم لقياس التوزيعات التكرارية النسبية لخصائص أفراد العينـة وإجاباتهم على عبارات الاستبانة.
- الوسط الحسابي: وهي أبرز مقاييس النزعة المركزية لقياس متوسط إجابات (أفراد العينة) على أسئلة الاستبانة.
- الانحراف المعياري: ويعد كأحد مقاييس التشتت لقياس الانحراف في إجابات أفراد العينـة عن وسطها الحسابي.

-الإحصاء التحليلي:

- اختبار صدق وثبات أداة الدراسة **(Cornobach Alpha):** ويستخدم لقياس الاتساق الداخلي لأداة الدراسة.
- تحليل التباين المشترك **(ANCOVA)** للإختلاف بين متوسطات أفراد المجموعـــة التجريبية القبلي والبعدي.

الفصل السادس
نتائج الدراسة ومناقشتهـــــا

تحليل بيانات الدراسة:

يتناول هذا الفصل عرضاً للنتائج التي تم التوصل إليها من خـــلال تحليـــل البيانـــات الإحصائية التي تم جمعها من الاختبار القبلي والبعدي للعينة التجريبية.

أفراد الدراسة:

اشتملت عينة الدراسة سبع عشرة طالب وطالبة من الأكاديمية الموسيقية، و قســـمت بشكل عشوائي إلى مجموعتين تجريبية وضابطة، و يبين الجدول رقـــم(1) توزيـــع عينـــة الدراسة.

جدول رقم(1)
توزيع أفراد عينة الدراسة

الفئة	المقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية والمقامات الثمانية (الاستماع بالترتيب)	الاستجابات
عدد الطلبة	17	17

مفتاح التصحيح:

الإجابة الصحيحة تأخذ رقم (1) والخاطئة تأخذ رقم (صفر) :

جدول رقم(2)
مفتاح التصحيـــح

الرقم	الإجابة الصحيحة	الرقم	الإجابة الصحيحة
المقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية		**المقامات الثمانية (سلم صاعد هابط)**	
1	هزام	1	بيات
2	صبا	2	حجاز
3	حجاز	3	راست
4	بيات	4	صبا
5	راست	5	عجم
6	عجم	6	كرد
7	نهوند	7	نهاوند
8	كرد	8	هزام

عرض النتائج ومناقشـــتها :

الجدول رقم (3) يبين التوزيع النسبي للاختبار القبلي للمقامات الشرقية عـــن طريـــق الأغنية الشعبية.

الجدول رقم (3)
التكرار والنسب المئوية القبلي للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية

الأغنيـــة / الحالة	الأغنية الشعبة المقام الأول	الأغنية الشعبة المقام الثانية	الأغنية الشعبة المقام الثالثة	الأغنية الشعبة المقام الرابعة	الأغنية الشعبة المقام الخامسة	الأغنية الشعبة المقام السادسة	الأغنية الشعبة المقام السابعة	الأغنية الشعبة المقام الثامنة	درجة الاختبار	علامة الاختبار ككل	النسبة المئوية
الحالة الأولى	0	1	1	0	0	0	1	0	3	8	%37.5
الحالة الثانية	1	1	0	0	0	0	0	0	2	8	%25.0
الحالة الثالثة	0	0	1	1	0	0	0	0	2	8	%25.0
الحالة الرابعة	0	0	1	0	0	0	0	1	2	8	%25.0
الحالة الخامسة	0	1	1	0	0	0	0	0	2	8	%25.0
الحالة السادسة	0	0	1	0	0	0	0	0	1	8	%12.5
الحالة السابعة	0	1	0	0	0	1	0	0	2	8	%25.0
الحالة الثامنة	0	0	1	0	0	0	0	0	1	8	%12.5
الحالة التاسعة	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة العاشرة	0	1	1	0	0	0	1	1	4	8	%50.00
الحالة الحادي عشر	0	1	1	0	0	0	0	0	2	8	%25.0
الحالة الثاني عشر	0	1	1	1	1	1	0	0	5	8	%62.5
الحالة الثالث عشر	1	0	0	0	0	1	1	1	4	8	%50.0
الحالة الرابع عشر	1	1	1	0	0	0	0	0	3	8	%37.5
الحالة الخامس عشر	1	0	1	0	0	0	0	0	2	8	%25.0
الحالة السادس عشر	1	1	0	1	1	0	1	1	6	8	%75.0
الحالة السابع عشر	0	0	0	0	0	0	0	0	1	8	%12.5
المجموع الكلي											**%36.76**

يلاحظ الباحث من خلال الجدول رقم (3) بأن النسبة المئوية للاختبار القبلي للحالات السبع عشر بلغ (36.76%)وهذا يدل على ضعف كبير للحالات السبع عشر حول المقامـــات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية.

الجدول رقم (4)
التكرار والنسب المئوية البعدي للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية

الأغنيـــة / الحالة	الأغنية الشعبة المقام الأول	الأغنية الشعبة المقام الثانية	الأغنية الشعبة المقام الثالثة	الأغنية الشعبة المقام الرابعة	الأغنية الشعبة المقام الخامسة	الأغنية الشعبة المقام السادسة	الأغنية الشعبة المقام السابعة	الأغنية الشعبة المقام الثامنة	درجة الاختبار	علامة الاختبار ككل	النسبة المئوية
الحالة الأولى	1	1	1	1	0	0	1	1	6	8	%75.0
الحالة الثانية	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة الثالثة	1	1	1	0	1	1	1	1	7	8	%87.5
الحالة الرابعة	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة الخامسة	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة السادسة	1	1	1	1	1	1	1	0	7	8	%87.5
الحالة السابعة	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة الثامنة	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة التاسعة	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة العاشرة	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة الحادي عشر	1	1	0	0	0	1	0	1	4	8	%50.0
الحالة الثاني عشر	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة الثالث عشر	1	1	0	1	1	1	1	1	7	8	%87.5
الحالة الرابع عشر	1	1	0	1	1	1	1	1	7	8	%87.5
الحالة الخامس عشر	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة السادس عشر	1	1	1	1	1	1	1	1	8	8	%100.0
الحالة السابع عشر	1	1	1	1	0	0	1	0	5	8	%62.5
المجموع الكلي											%90.44

يلاحظ الباحث من خلال الجدول رقم (4) بأن النسبة المئوية للاختبار البعدي للحالات السبع عشر بلغ (90.44%) وهذا يدل على تحسن كبير للحالات السبع عشر حول المقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشرقية.

الجدول رقم (5)
التكرار والنسب المئوية القبلي للمقامات الثمانيـــة سلم صاعد هابــط

المقام / الحالات	المقام الأول	المقام الثانية	المقام الثالثة	المقام الرابعة	المقام الخامسة	المقام السادسة	المقام السابعة	المقام الثامنة	درجة الاختبار	علامة الاختبار ككل	النسبة المئوية
الحالة الأولى	1	0	1	0	0	0	0	0	2	8	25.0
الحالة الثانية	1	0	0	1	0	0	0	1	3	8	37.5
الحالة الثالثة	0	0	0	1	0	0	0	0	1	8	12.5
الحالة الرابعة	0	1	0	1	0	0	0	0	2	8	25.0
الحالة الخامسة	0	0	0	1	1	0	0	1	3	8	37.5
الحالة السادسة	0	0	0	1	1	0	0	1	3	8	37.5
الحالة السابعة	1	0	0	1	1	0	0	0	3	8	37.5
الحالة الثامنة	1	0	0	0	0	0	0	0	1	8	12.5
الحالة التاسعة	0	0	0	0	1	0	0	0	1	8	12.5
الحالة العاشرة	0	0	0	0	0	1	0	1	2	8	25.0
الحالة الحادي عشر	0	0	0	0	0	1	0	0	1	8	12.5
الحالة الثاني عشر	0	0	0	0	0	1	1	0	2	8	25.0
الحالة الثالث عشر	1	1	1	1	0	0	0	1	5	8	62.5
الحالة الرابع عشر	0	0	0	0	1	0	0	0	1	8	12.5
الحالة الخامس عشر	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	0.00
الحالة السادس عشر	0	1	0	1	0	0	0	0	2	8	25.0
الحالة السابع عشر	0	0	0	0	0	0	0	0	1	8	12.5
المجموع الكلي											**%24.2**

يلاحظ الباحث من خلال الجدول رقم (5) بأن النسبة المئوية للاختبار القبلي للحالات السبع عشر بلغ (24.2%) وهذا يدل على ضعف كبير للحالات السبع عشر حول المقامـــات الثمانية " سلم صاعد هابط".

الجدول رقم (6)
التكرار والنسب المئوية بعدي للمقامات الثمانيـــة سلم صاعد هابــط

المقام / الحالـــة	المقام الأول	المقام الثانية	المقام الثالثة	المقام الرابعة	المقام الخامسة	المقام السادسة	المقام السابعة	المقام الثامنة	درجة الاختبار	علامة الاختبار ككل	النسبة المئوية
الحالة الأولى	0	0	0	0	1	0	0	0	1	8	12.5
الحالة الثانية	0	1	0	0	0	0	0	0	1	8	12.5
الحالة الثالثة	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	0.00
الحالة الرابعة	1	0	0	0	0	0	1	0	1	8	12.5
الحالة الخامسة	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	0.00
الحالة السادسة	1	1	1	1	1	0	0	1	6	8	75.0
الحالة السابعة	1	1	0	1	0	0	0	0	3	8	37.5
الحالة الثامنة	0	0	1	0	0	1	0	0	2	8	25.0
الحالة التاسعة	1	0	0	0	0	0	0	1	2	8	25.0
الحالة العاشرة	0	0	0	0	0	1	0	0	1	8	12.5
الحالة الحادي عشر	1	1	0	0	0	0	0	1	3	8	37.5
الحالة الثاني عشر	1	1	0	1	0	1	1	1	6	8	75.0
الحالة الثالث عشر	0	1	1	0	1	1	1	0	5	8	62.5
الحالة الرابع عشر	1	0	0	1	1	0	0	1	4	8	50.0
الحالة الخامس عشر	0	1	0	0	1	1	0	1	4	8	50.0
الحالة السادس عشر	1	1	1	1	1	1	1	1	7	8	87.5
الحالة السابع عشر	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	0.00
المجموع الكلي											**%33.82**

يلاحظ الباحث من خلال الجدول رقم (6) بأن النسبة المئوية للاختبار القبلي للحالات السبع عشر بلغ (%33.82) وهذا يدل على تحسن ضعيف للحالات السبع عشر حول المقامات الثمانية " سلم صاعد هابط".

ثانياً: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية للاختبارين:

الجدول رقم (7)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية للاختباريـــــــــن

الفقرة	العبارة	وسط حسابي مقامات شرقية (قبلي)	وسط حسابي مقامات شرقية (بعدي)	وسط حسابي للمقامات الثمانية(قبلي)	وسط حسابي للمقامات الثمانية(بعدي)
1-	الحالة الأولى	3	6	2	1
2-	الحالة الثانية	2	8	3	1
3-	الحالة الثالثة	2	7	1	0
4-	الحالة الرابعة	2	8	2	1
5-	الحالة الخامسة	2	8	3	0
6-	الحالة السادسة	1	7	3	6
7-	الحالة السابعة	2	8	3	3
8-	الحالة الثامنة	1	8	1	2
9-	الحالة التاسعة	1	8	1	2
10-	الحالة العاشرة	4	8	2	1
11-	الحالة الحادي عشر	2	4	1	3
12-	الحالة الثاني عشر	5	8	2	6
13-	الحالة الثالث عشر	4	7	5	5
14-	الحالة الرابع عشر	3	7	1	4
15-	الحالة الخامس عشر	2	8	0	4
16-	الحالة السادس عشر	6	8	2	7
17-	الحالة السابع عشر	1	5	1	0
المتوسط الحسابي ككل		2.5294	7.2353	1.9412	2.7059

يظهر الجدول (7) بأن المتوسط العام للاختبار القبلي للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية بلغ (2.5294) بينما البعدي بلغ (7.2353)، وهذا يعني أن درجات التحصيل الطلبة في البرنامج البعدي أفضل من القبلي.

كما أظهرت النتائج الواردة في جدول (7) أن المتوسط العام للاختبار القبلي للمقامات الثمانية بلغ (1.9412) بينما البعدي بلغ (2.7059)، وهذا يعني أن درجات التحصيل الطلبة في البرنامج البعدي أفضل من القبلي.

مناقشة فرضيات الدراسة:

الفرضية الأولى : لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية؟

للإجابة عن هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والإنحرافات المعيارية وإجراء تحليل التباين المشترك والجداول أرقام (8) و (9) تبين ذلك.

جدول رقم(8)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لأفراد المجموعة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الشرقية

المجموعة	للمقامات الشرقية	
	المتوسط	الإنحراف المعياري
القبلي	2.5294	1.46277
البعدي	7.2353	1.20049

من الواضح أن هناك اختلافا بين أفراد المجموعة التجريبية على القياس القبلي والبعدي، ولصالح الاختبار البعدي، وللتحقق من أن الاختلاف دال إحصائيا تم إجراء تحليل التباين المشترك (ANCOVA)، والجدول رقم(9) يوضح نتائج تحليل التباين المشترك.

جدول رقم(9)

نتائج تحليل التباين المشترك (ANCOVA) للإختلاف بين متوسطات أفراد المجموعة التجريبية (القبلية والبعدية) على القياس البعدي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	"ف"	الدلالة
أفراد المجموعتين	9109.66	1	9109.66	1792.11	0.00
المجموعة	1299.28	1	1299.28	255.60	0.00
الخطأ	874.31	14	5.08		
المجموع	11283.25	16			

من الجدول رقم (9) يتضح بأن قيمة الإحصائي"ف" بلغت مستوى الدلالة الإحصائية حيث أن قيمة الإحصائي "ف" كانت 255.60 وأن هذه القيمة دالة عند مستوى 0.05 فأقل، وهذا يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية، وهذا يعني بأنه (توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية)

الفرضية الثانية : لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الثمانيـــة؟

للإجابة عن هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحســابية والانحرافــات المعياريـــة وإجراء تحليل التباين المشترك والجداول أرقام (10) و (11) تبين ذلك.

جدول رقم(10)

المتوسطات الحسابية والإنحرافات المعيارية لأفراد المجموعة التجريبية (القبلي والبعدي)

المجموعة	المقامات الثمانيـــة	
	المتوسط	الإنحراف المعياري
القبلي	1.9412	1.19742
البعدي	2.7059	2.28486

من الواضح أن هناك اختلافا بين أفراد المجموعة التجريبية (القبلي والبعدي)ولصالح الاختبار البعدي، وللتحقق من أن الاختلاف دال إحصائيا تم إجراء تحليل التبـــاين المشـــترك (ANCOVA)، والجدول رقم(11) يوضح نتائج تحليل التباين المشترك.

جدول رقم(11)

نتائج تحليل التباين المشترك (ANCOVA) للإختلاف بين متوسطات أفراد المجموعة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الثمانيـــة

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	"ف"	الدلالة
أفراد المجموعتين	8308.66	1	9229.56	1998.21	0.00
المجموعة	1388.28	1	1589.28	222.61	0.01
الخطأ	874.31	14	5.08		
المجموع	11283.25	16			

من الجدول يتضح بأن قيمة الإحصائي"ف" بلغت مستوى الدلالة الإحصائية حيث أن قيمة الإحصائي "ف" كانت 222.61 وأن هذه القيمة دالة عند مستوى 0.05 فأقل، وهذا يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الثمانيـــة.

الفصل السابع
الاستنتاجات والتوصيات

أولاً: نتائج الدراسة :

الفرضية الأولى : لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية؟

من الواضح أن هناك اختلافا بين أفراد المجموعة التجريبية على القياس القبلي والبعدي، ولصالح الاختبار البعدي، وللتحقق من أن الاختلاف دال إحصائيا تم إجراء تحليل التباين المشترك (ANCOVA)،

كما يتضح بأن قيمة الإحصائي"ف" بلغت مستوى الدلالة الإحصائية حيث أن قيمة الإحصائي "ف" كانت 255.60 وأن هذه القيمة دالة عند مستوى 0.05 فأقل، وهذا يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية، وهذا يعني بأنه (توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية)

الفرضية الثانية : لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الثمانيـة؟

من الواضح أن هناك اختلافا بين أفراد المجموعة التجريبية (القبلي والبعدي)ولصالح الاختبار البعدي، وللتحقق من أن الاختلاف دال إحصائيا تم إجراء تحليل التبـاين المشـترك (ANCOVA).

من الجدول يتضح بأن قيمة الإحصائي"ف" بلغت مستوى الدلالة الإحصائية حيث أن قيمة الإحصائي "ف" كانت 222.61 وأن هذه القيمة دالة عند مستوى 0.05 فأقل، وهذا يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leqq 0.05$) في متوسطات درجات الطلبة في العينة التجريبية (القبلي والبعدي) للمقامات الثمانيـة.

ثانياً: التوصيات:

انطلقت هذه الدراسة بهدف توظيف التراث الغنائي الأردني كمنهج تعليمي للطلبة في دراسة الموسيقى في الأكاديمية الأردنية للموسيقى.

ولقد اشتملت هذه الدراسة على دراسة التراث الغنائي الأردني وكيفية توظيفه كمنهج لدراسة قواعد الموسيقى العربية ومقاماتها وإيقاعاتها والقراءة الصولفائية العربية، فقد تم تقديم لألوان التراث الغنائي الأردني بألوانه الثلاث البدوي والريفي والبحري.

ومن خلال الفصل الذي كان بمثابة فحوى هذه الدراسة من حيث تقديم مقترح حول آلية لتوظيف التراث الغنائي الأردني كمنهج لتدريس قواعد الموسيقى العربية وقراءتها الصولفائية والاستفادة من إيقاعاتها المتعددة، فجاءت المقترحات بشكل خطوات متعددة ومتسلسلة (sequence)، فبدأنا باستعراض المقامات الثمانية الأساسية وهي الراست، البياتي، الصبا، الحجاز، الهزام، العجم، النهاوند و الكرد، فجاء التركيز على تدريس كل مقام على حدة من خلال ادراج العديد من أغاني التراث الأردنية المبنية على نفس المقام، كذلك التأكيد على إيقاعات هذه الأغاني وتدوينها وعمل تمارين إملاء موسيقية من خلال الأغاني نفسها.

ونأمل أن يقوم جميع القيّمين على الفعاليات الموسيقيّة والمهتمين من مديري وأساتذة الموسيقى في المدارس والمعاهد الموسيقية ببعض المبادرات التي من شأنها التركيز على استغلال التراث الأردني ليكون منهجا للتعليم الموسيقي في الأردن. ومن هذه الاقتراحات:

1- تشجيع الفنانين الأردنيين على استلهام الحان التراث الغنائي الأردني في الألحان الجديدة.
2- زيادة الاهتمام بالتراث الغنائي الأردني كمنهج في كليات ومعاهد الموسيقى في الأردن.
3- عقد المزيد من المؤتمرات التي تبحث تجارب الوطن العربي في الاستفادة من التراث الغنائي العربي كمنهج لتدريس الموسيقى.
4- إجراء مسح شامل لجميع أنواع وصنوف التراث الغنائي الأردني وتحليلها وتصنيفها خوفا عليها من الاندثار.
5- تشجيع الباحثين الجدد على إجراء دراسات مماثلة لهذه الدراسة تشمل اقتراح برامج تدريسية مبنية على التراث الغنائي الأردني.
6- الاهتمام بالفرق الغنائية التراثية وتشجيعها على الاهتمام بالأجيال الصاعدة.

من كل ما تقدم، فإن التراث الغنائي الأردني هو المخزون الحقيقي للعراقة والأصالة والإنطلاق نحو التجديد، فعلى الموسيقيين والمثقفين المساهمة في حفظه والإستفادة منه إن في تطوير الموسيقى الأردنية، وإن في توظيفه في التدريس الموسيقي العام.

لقد سعت هذه الدراسة لإثبات أن التراث الغنائي الأردني تراث غني يمكن أن يكون منهجا قويا لتدريس أساسيات الموسيقى العربية بمختلف فروعها من مقامات وإيقاعات وقراءة صولفائية عربية وإملاء موسيقي.

ونأمل من خلال المنهج الذي اقترحناه في هذه الدراسة ان يساعد في إيجـــاد طريقـــة لتدريس قواعد ونظريات الموسيقى العربية وقراءتها من خلال الاستفادة من التراث الموسيقي الأردني، وكلنا امل ان يعتمد الزملاء في المعاهد الموسيقية في الأردن هذا المنهج لما نـــرى أنه يربط ما بين تدريس الموسيقى العربية وبين تراث الأردن

قائمة المصادر والمراجع

- حسنين، رضا رجب، (1982). **استخدام الألحان القومية في تدريس آلة الفيولينة للطالب المبتدئ**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
- جبرائيل، جورج اسعد (2010). دراسة بعنوان "**دراسة في المهارات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة**
- الحلو، سليم (1972). **الموسيقا النظرية** ، بيروت : المعهد الموسيقي الوطني.
- حمام ، عبد الحميد (2010). **الحياة الموسيقية في الأردن** ، عمان: مكتبة الأسرة الأردنية.
- الحمصي ، عمر (1992). **اصول الإيقاعات الشرقية ودراسة تحليلية** ، ط1، دمشق : الحلبي للنشر والتوزيع.
- طوالبة، سلام صالح عرسان، (2010). **جميل العاص.. حياته وأعماله،** رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
- العباس ، حبيب ظاهر (1986). **نظريات الموسيقى العربية** ، بغداد: معهد الدراسات النغمية العراقي.
- العباس، حبيب ظاهر (1986). **نظريات الموسيقى العربية** بغداد: معهد الدراسات التغمية العراقي
- غوانمة ، محمد (1997)، **الأهزوجة الأردنية** ، عمان : مطبعة الروزنا للنشر والتوزيع.
- غوانمة ، محمد (2002). "**عبده موسى**" **رائداً ومبدعاً** " ، عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع.
- غوانمة، محمد (1992). **توظيف التراث الغنائي الأردني في تعليم الموسيقا العربية في المعهد الوطني للموسيقا** ، عمان: مؤسسة نور الحسين.
- غوانمه، محمد، (2002). **مشروع مسح التراث الموسيقي الأردني** ، عمان: الأكاديمية الأردنية للموسيقا.
- الصنفاوي، فتحي (1985) **الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة،** القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- العمد، هاني صبحي العمد (1969) **اغانينا الشعبية منشورات دائرة الثقافة والفنون،** عمان: وزارة الثقافة والأعلام .

الملاحق

الملحق رقم (1)
الاختبار القبلي للمقامات الثمانية" سلم صاعد هابط "

اسم الطالب/ الطالبة:..................
التاريخ :. ....

الاختبار القبلي للمقامات الثمانية
سلم صاعد هابط

1-المقام الأول. ....
2-المقام الثاني. ....
3-المقام الثالث......................
4-المقام الرابع. ....
5-المقام الخامس. ....
6-المقام الساس . ...
7-المقام السابع. ....
8-المقام الثامن......................

الملحق رقم (2)

الاختبار القبلي للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية الاستماع بالترتيب

اسم الطالب/الطالبة. ....

التاريخ. ....

الاختبار القبلي للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية الاستماع بالترتيب

1-الأغنية الشعبية الأولى مقام. ....

2-الأغنية الشعبية الثانية مقام. ....

3-الأغنية الشعبية الثالثة مقام. ....

4-الأغنية الشعبية الرابعة مقام. ....

5-الأغنية الشعبية الخامسة مقام. ....

6-الأغنية الشعبية السادسة مقام. ....

7-الأغنية الشعبية السابعة مقام. ....

8-الأغنية الشعبية الثامنة مقام. ....

الملحق رقم (3)

الاختبار القبلي للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية الاستماع بالترتيب

اسم الطالب/الطالبة. ....

التاريخ. ....

الاختبار القبلي للمقامات الشرقية عن طريق الأغنية الشعبية الأردنية الاستماع بالترتيب

1-الأغنية الشعبية الأولى مقام. ....

2-الأغنية الشعبية الثانية مقام. ....

3-الأغنية الشعبية الثالثة مقام. ....

4-الأغنية الشعبية الرابعة مقام. ....

5-الأغنية الشعبية الخامسة مقام. ....

6-الأغنية الشعبية السادسة مقام. ....

7-الأغنية الشعبية السابعة مقام. ....

8-الأغنية الشعبية الثامنة مقام. ....

الملحق رقم (4)

الاختبار بعدي للمقامات الثمانيـة
سلم صاعد هابط

اسم الطالب /الطالبة.............
التاريخ :..................

الاختبار بعدي للمقامات الثمانيـة
سلم صاعد هابط

1-المقام الأول. ....
2-المقام الثانـي. ....
3-المقام الثالث. ....
4-المقام الرابع. ....
5-المقام الخامس. ....
6-المقام السادس................
7-المقام السابع..................
8-المقام الثامن.................

EMPLOYMENT OF MUSICAL HERITAGE OF JORDAN PROPOSED A METHOD TO TEACH THE BASICS OF ARABIC MUSIC IN JORDAN ACADEMY OF MUSIC

By
Najib Salim Haddad

Supervisor
Dr. Ayman Tayseer

ABSTRACT

This study aimed to find out, "employment of musical heritage of Jordan proposed a method to teach the basics of Arabic music in Jordan Academy of Music". "And adopted in this study two types of data sources, primary and secondary have been obtained secondary data from a number of books and previous studies related to the subject of the study, while preliminary data for obtained by distributing a questionnaire to a sample of the study.

This may be a study population of students from the University of Jordan Academy of Music, located in Amman and the promise of one hundred and twenty (120) students and student, and the study sample included seventeen students from the Academy have been selected randomly. Answers were unloading a sample search on the computer, and data analysis using the Statistical Analysis System (SPSS), was the most prominent results:

1. There were significant differences at the level ($\alpha \leq 0.05$) in mean scores of students in the sample experimental and the control of the shrines of Eastern popular song by Jordan?

2. There were significant differences at the level ($\alpha \leq 0.05$) in mean scores of students in the sample experimental and the control of the shrines of the eight?

In light of previous findings, the researcher developed a set of recommendations including:

1 - to encourage Jordanians to inspire artists composed musical heritage of Jordan in the new tunes.

2 - Increasing interest in Jordan's musical heritage as a method in colleges and institutes of music in Jordan.

3 - holding more conferences are looking for experiences of the Arab world to take advantage of the Arab musical heritage as a method for teaching music.

4 - a comprehensive survey of all types and kinds of musical heritage of Jordan and compile and analyze them for fear of extinction